

Die *Live Loops* der Musikapp *GarageBand*,  
die Musikästhetik *Musique concrète*,  
die *Deutsche Musikverwaltung*  
und das Jubiläum *70 Jahre Musique concrète*

## Musik | Klang | Verwaltung | Dispositiv

Wie Musikklangverwaltungen als *Musikmachtdinge*  
mittels *Musikmachding* ›Musiktabellenformular‹  
das Musikmachen, Musikmachende und Musik verwalten:  
Ein fiktiver Schriftverkehr.

Alan Fabian

Tabelle 1: Transkription eines von mir laut in eine Delayschaltung hinein gedachten Monologs im gängigen  
›Transkriptionstabellenformular‹ (AF=Alan Fabian)

- |    |           |     |   |
|----|-----------|-----|---|
| 01 | [#00:00#] | AF: | ((1980er-fernsehansagerisch)) sie hören: (.) das WORT zum SCHRIFTverkehr (..) es SPRICHT parhesiastes DOKtor alan fabian  |
| 02 | [#00:11#] | AF: | ((musikmedienwissenschaftlich-erhaben)) muSIK ist all DAS, was in muSIKformularische muSIKmachdinge EINgetragen werden kann.« (.) ((musikmedienwissenschaftlich-erhaben)) ALLES was in MUSIKformularische MUSIKmachdinge EINgetragen werden kann, ist MUSIK ((lacht)) |
| 03 | [#00:25#] | AF: | ((nachdenklich)) mmmh, vielleicht noch nicht ganz (...)   |
| 04 | [#01:01#] | AF: | ((musikmedienwissenschaftlich-erhaben)) ALLES was in muSIKformularische muSIKmachdinge EINgetragen UND von den diesen muSIKformularen zugehörigen muSIKmachtdinglichen muSIKverwaltungen beARBEITET werden kann, ist muSIK.   |

## Impressum

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese elektronische Publikation ist mit der Creative-Commons-Nutzungslizenz BY-NC-ND (Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung) versehen.  
Weitere Informationen unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de>

Universitätsverlag Hildesheim  
Universitätsplatz 1  
31141 Hildesheim  
<https://www.uni-hildesheim.de/bibliothek/publizieren/open-access-universitaetsverlag/>

Erstausgabe Hildesheim 2018  
Lektorat: Rosmarie Fabian  
Redaktion,  $\text{\LaTeX}$ -Satz und Gestaltung: Alan Fabian  
Der Beitrag steht als elektronische Publikation im Internet kostenfrei (Open Access) zur Verfügung:  
<http://dx.doi.org/10.18442/822>

### Zitierempfehlung:

Die Live Loops der Musikapp GarageBand, die Musikästhetik Musique concrète, die Deutsche Musikverwaltung und das Jubiläum 70 Jahre Musique concrète. Musik | Klang | Verwaltung | Dispositiv. Wie Musikklangverwaltungen als Musikmachtdinge mittels Musikmachding ›Musiktabellenformular‹ das Musikmachen, Musikmachende und Musik verwalten: Ein fiktiver Schriftverkehr. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim. E-Publikation (Open Access) <http://dx.doi.org/10.18442/822>

# 1 Anleitung

## 1.1 Hinweise zur Benutzung

### 1.1.1 Überschrift

In Zeiten von Online-(Musik-)Datenbanken (z.B. RILM) haben Überschriften zuallererst die Aufgabe, ein Möglichkeitsfeld von Suchbegriffen für Eingabeformulare von Datenverwaltungen zu sein. Wenn ich Texte anhand der Überschriften aussuche, stellt sich beim Lesen manches Mal heraus, dass im Text gar nicht drin ist, was mir die Überschrift versprochen hat. Aufgrund dieser Erfahrung habe ich in meiner Überschrift möglichst viele Begriffe aneinandergefügt, die für meinen Text entscheidend sind. *Dabei habe ich das Wort ›Musik‹ in der Überschrift so aufdringlich wie möglich benutzt, um den vermeintlichen Querstand von Musik und Verwaltung/Formular so laut wie möglich in den Leseohren erklingen zu lassen.*

### 1.1.2 Übersicht der Kapitel

Tabelle 2: Inhaltsverzeichnisstabelle

Nummerierung	Bezeichnung
1	Anleitung
1.1	Hinweise zur Benutzung
1.1.1	Überschrift
1.1.2	Übersicht der Kapitel
1.1.3	Termini Technici, Wortschöpfungen usw
1.1.3.1	<i>GarageBand</i>
1.1.3.2	<i>Musique concrète</i>
1.1.3.3	<i>70 Jahre Musique concrète</i> -Musikfestival
1.1.3.4	Musikmachding
1.1.3.5	Musikverwaltung und Musik(tabellen)formular
1.1.3.6	Musikmachtding
1.1.3.7	<i>Deutsche Musikverwaltung (DMV)</i>
1.1.3.8	Transkriptionstabellenformular
2	Mein Schriftverkehr mit der Deutschen Musikverwaltung (Fiktion)
2.1	Brief vom 11.11.2017
2.2	Brief vom 25.11.2017
2.3	Brief vom 06.12.2017
3	Meine Anmerkungen zum Schriftverkehr (Musikkulturwissenschaft)
3.1	Die (fiktive) <i>Deutsche Musikverwaltung</i> und das <i>Live Loops</i> -Musikformular
3.1.1	Arbeitsteiligkeit in der (Musik-)Verwaltungsinstitution
3.1.2	Die Interaktionsfunktion des (Musik-)Formulars
3.1.3	Die Subsumtionsfunktion des (Musik-)Formulars
3.1.4	Die Organisationsfunktion des (Musik-)Formulars
3.1.5	Die Maskierungsfunktionalität des (Musik-)Formulars
3.2	Meine musikkulturellen Erkenntnisse des Schriftverkehrs sind:
3.2.1	Musikformulare sind Musikmachtdinge
3.2.2	Die <i>GarageBand</i> -App ist eine musikkulturell wirkmächtige Spiele-App
3.2.3	Musikklangverwaltungsdispositiv

Im 2. Kapitel beschreibe ich anhand eines fiktiven Schriftverkehrs zwischen mir (in Persona eines Komponisten elektroakustischer Musik) und der fiktiven *Deutschen Musikverwaltung* (Tabelle 3) einen ›Musikverwaltungsvorgang‹. Ich stelle mir vor, dass das graphische Benutzerinterface (Graphical User Interface, GUI) *Live Loops* der iOS-Musikapp *GarageBand* (neu ab Version 2.1 von 2016) ein Musikformular ist, das die *Deutsche Musikverwaltung* anlässlich ihrer (fiktiven) Ausschreibung für Musiken zur Aufführung beim (fiktiven) Jubiläumsmusikfestival *70 Jahre Musique concrète* entwickelt hat. Dieses Musikformular ist zugleich Antragsformular und ›Musikmachding‹, meint, der Benutzer dieses Musikformulars ›macht‹ (produziert) seine

Tabelle 3: Schriftverkehr zwischen ALAN FABIAN (AF) und der Deutschen Musikverwaltung (DMV)

Datum	Versand	von	an
01.11.2017	formlose Antragstellung	AF	DMV
11.11.2017	Antragsformular <i>Antrag Musique concrète</i>	DMV (Abt. I)	AF
17.11.2017	ausgefülltes Formular <i>Antrag Musique concrète</i>	AF	DMV
25.11.2017	Eingangsbestätigung	DMV (Abt. I)	AF
29.11.2017	korrigierte Fassung des Antragsformulars	AF	DMV
06.12.2017	Bescheid mit Entscheidungsgründen	DMV (Abt. XI)	AF

*Musique concrète*-Musik im Formular.<sup>1</sup> Da das GUI der *Live Loops* wie ein Formular aussieht und fast ausschließlich in einer Tabelle besteht, nenne ich dieses Musikmachding ›Musiktabellenformular‹. Einige Termini Technici, Wortschöpfungen (wie eben z.B. ›Musikmachding‹) usw., die hier und dann im Schriftverkehr im 2. Kapitel und in den Anmerkungen dazu von mir in Persona eines Musikkulturwissenschaftlers im 3. Kapitel vorkommen, sind im Folgenden beschrieben.

### 1.1.3 Termini Technici, Wortschöpfungen usw.

**1.1.3.1 GarageBand** *GarageBand* (seit 2004) ist eine DAW-Software (Digital Audio Workstation) von *Apple*, die zur Standardsoftware des OS X-Betriebssystems gehört – wer einen *Apple*-Computer kauft, kauft *GarageBand* mit. Die Verkaufsstrategie dahinter ist klar: Wer mit dem ›Ding‹ *GarageBand* Musik machen will, der hat sich einen *Apple*-Computer zu kaufen. Seit 2011 gibt es *GarageBand* für das iPhone-/iPad-Betriebssystem iOS als vorinstallierte App, in der die gängigen musikproduktionsmedialen Standardtechnologien aus der Geschichte der populären elektronischen Musik implementiert sind. Zentral für diese Musikapp ist das GUI *Spurendarstellung*, in der Instrumenten-, Audio- und Effektspuren im Zeitraster übereinander dargestellt werden. In diese Spuren können Sound-Samples aus der »Sound Library« eingefügt, das Spiel mit den vorgegebenen Instrumenten aufgenommen werden usw. Und seit Version 2.1 (2016) kann in diese Spuren hinein aus einem anderen GUI, der *Live Loops*-Ansicht (der zentrale musikmedienwissenschaftliche Gegenstand meines fiktiven Schriftverkehrs) heraus aufgenommen werden (hier zitiert aus der Online-»Hilfe« zu *GarageBand*):

Im Live Loops-Raster können Sie Ihre Musikideen aufzeichnen, spielen und bearbeiten. Das Raster besteht aus Zellen, die leer oder ausgefüllt sein können. Zellen können Touch-Instrument-Aufnahmen, Loops oder Audiodateien beinhalten. Sie können einzelne oder mehrere synchronisierte Zellen nach Belieben starten und stoppen.<sup>2</sup>

Ganz nach dieser tabellenhaften Beschreibung von *Apple* verstehe ich das *Live Loops*-GUI als *Musiktabellenformular zur Antragstellung auf Musikklang*.

**1.1.3.2 Musique concrète** 1948 hat PIERRE SCHAEFFER im *Studio d'Essai* in Paris mit eigens auf Shellac-Schallplatten aufgenommenen Klängen (Alltags- wie Instrumentalklängen) experimentiert, aus denen noch im selben Jahr seine elektroakustischen Kompositionen *Cinq études de bruits* hervorgingen.<sup>3</sup> ›Konkret‹ nannte er diese Musik, da diese ausgehend von einem aufgenommenen und daher ›konkret‹ zur Verfügung stehenden Klang her komponiert wurde:

I have coined the term *Musique concrète* for this commitment to compose with materials taken from »given« experimental sound in order to emphasize our dependence, no longer on preconceived sound abstractions, but on sound fragments that exist in reality and that are considered as discrete and complete sound objects.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Siehe dazu in Bezug auf die *Session-Ansicht* in der Musiksoftware *Ableton*: Johannes Ismaiel-Wendt. »Session im Formular. Über Liveness und Improvisation, Verwaltungsakte, panoptische Tabellen, wohltemperierte Audiofiles, Musik-Fertigkeiten und also auch Ableton Live«. In: *post\_PRESETS*. Hrsg. von Johannes Ismaiel-Wendt. Hildesheim: Universität Hildesheim, Olms, 2016, <https://hildok.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/581>.

<sup>2</sup> <https://help.apple.com/garageband/ipad/2.3/?lang=de#/chsd95b06794> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>3</sup> SCHAEFFER hat seine Erfahrungen dieser Zeit in einem tagebuchartigen Text 1952 veröffentlicht – in englischer Übersetzung: Pierre Schaeffer. *In Search of a Concrete Music*. Übersetzung der französischen Originalveröffentlichung: *A la recherche d'une musique concrète* (1952). Berkeley, Los Angeles, London: University of California, 2012.

<sup>4</sup> Ebd., S. 14.

**1.1.3.3 70 Jahre *Musique concrète*-Musikfestival** 1948 hat PIERRE SCHAEFFER seine *Cinq études de bruits* ›uraufgeführt‹, meint, im Radio gesendet<sup>5</sup> und damit erstmals seine Musikästhetik *Musique concrète* in der Musikwelt erklingen lassen. 2018 jährt sich dieses musikgeschichtliche Ereignis zum 70sten mal. Ein Musikfestival *70 Jahre Musique concrète* 2018, dem Jahr der Veröffentlichung meines fiktiven Schriftverkehrs, hätte also fällig gewesen sein können.

**1.1.3.4 Musikmachding** »Die holprige Substantiv-Verb-Verbindung MUSIKMACHDINGE begründet sich zum einen offensichtlich darin, dass damit Dinge, Apparate, Audio Workstations und ähnliches gemeint sind, mit denen heute oftmals Musik GEMACHT werden kann. Um nicht den Eindruck zu erwecken, diese seien nur als Klangwerkzeuge im Sinne von Verlängerungen des menschlichen Arms zu verstehen, wird der Begriff Musikinstrument vermieden. Mit MUSIKMACHDINGE soll betont werden, dass diese auch als eigenständige Musikmachende wahrzunehmen sind. Sie rastern, bestimmen die Formung von Klang und Rhythmus, sie archivieren oftmals dermaßen viel MUSIK(-KULTUR) und geben diese aus, sodass eher davon ausgegangen werden muss, dass sie in bestimmten Kompositions- und Aufführungsmomenten mehr MUSIK MACHEN als etwa involvierte humane Akteur\*innen.«<sup>6</sup>

**1.1.3.5 Musikverwaltung und Musik(tabellen)formular** In meinem Text mit dem Titel *Musik(tabellen)formulare || Musik | Tabellen | Formulare in der Musik(klang)verwaltung || Musik | Klang | Verwaltung. Musiknotation, Audiotechnik, Musiksoftware* habe ich die für die Verwaltungswissenschaft gängigen Grundfunktionen von Formularen in Verwaltungsverfahren öffentlicher Verwaltungsinstitutionen, nämlich die ›Interaktionsfunktion‹, die ›Ordnungsfunktion‹ und die ›Subsumtionsfunktion‹, vorgestellt sowie anhand von Beispielen geklärt, dass diese Grundfunktionen genauso für Musiknotationen, audiotechnische Frontpanel und Musiksoftware-GUIs gelten und dass ich darum diese als ›Musikformulare‹ begreife.<sup>7</sup> Dies vorausgesetzt, versteht es sich von selbst, dass ich im Folgenden Musikformulare und Formulare öffentlicher Verwaltung in eins denke. In dem besagten Text habe ich auch gezeigt, dass die meisten Musikformulare in Tabellen bestehen; darum meine ich hier implizit ›Musiktabellenformulare‹, wenn ich über die *GarageBand*-GUIs *Live Loops* und *Spurendarstellung* als Musikformulare schreibe.

**1.1.3.6 Musikmachtding** Der Begriff *Musikmachtding* ist im Anschluss an ISMAIEL-WENDTS Wortschöpfung ›Musikmachdinge‹ eine Wortschöpfung von mir, die ich hier zur Kennzeichnung der Eigenschaft eines *Musikmachdings*, Machtmittel zu sein verstehe – vorerst vorsichtig nur für Musik(tabellen)formulare gemeint; Machtmittel zum Einen zur *musikbezogenen Selbstermächtigung* – Benutzer der *GarageBand*-App: »Ich benutze *GarageBand*, damit bin ich Musikproduzent und mische ab sofort in der Musikwelt mit!«, und zum Anderen als (nicht nur musikbezogenes) *Machtmittel für Musikverwaltungen, die sich eines Musikmachdings bemächtigt haben* – *Apple*-politisch könnte das z.B. so klingen: »Wir [*Apple*] gestalten die Musikformulare (die genannten *GarageBand*-GUIs *Live Loops* und *Spurendarstellung*) und wir verwalten darin die musikalischen Produktionsmöglichkeiten für die Benutzer der App *GarageBand*«.

**1.1.3.7 Deutsche Musikverwaltung (DMV)** Die *Deutsche Musikverwaltung* gibt es nicht. Diese musikverwaltende Institution ist jedoch von mir nach dem Vorbild des *Deutschen Musikrates* erfunden. Ich habe die Musikverwaltungsinstitution für meinen fiktiven Schriftverkehr fiktiv gehalten, um zu signalisieren, dass meine Ausführungen nicht z.B. auf einer ›Ethnographie des *Deutschen Musikrates*‹ gründen – ich habe keine Daten gesammelt, mit denen ich nachweisen könnte, dass

<sup>5</sup> »On Tuesday, October 5, 1948, the first ›Noise Concert‹ had been broadcast, not on an experimental station, but on the station that was theoretically most popular: the ›Parisian‹« Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, S. 22.

<sup>6</sup> <https://hildok.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/581> Johannes Ismaiel-Wendt. *post\_PRESETS*. Hildesheim: Universität Hildesheim, Olms, 2016, S. 3/4.

<sup>7</sup> Siehe dazu ausführlich: Alan Fabian. »Musik(tabellen)formulare || Musik | Tabellen | Formulare in der Musik(klang)verwaltung || Musik | Klang | Verwaltung. Musiknotation, Audiotechnik, Musiksoftware«. In: *Musikformulare und Presets. Musikkulturalisierung und Technik/Technologie*. Hrsg. von Alan Fabian und Johannes Ismaiel-Wendt. (Open Access). Hildesheim: Universität Hildesheim, Olms, 2018, S. 6–25, 85–117, <https://hildok.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/833>.

eine Musikverwaltung wie z.B. der in Bonn ansässige *Deutsche Musikrat* tatsächlich *so* arbeitet, wie ich das hier unterstelle. Durch meine langjährige Tätigkeit in meiner Persona ›Komponist in der Szenerie der Neuen Musik‹ sowie als Mitvorstand des Computermusikvereins GIMIK e.V. habe ich jedoch mit deutschen Musikinstitutionen, die Festivals und Fördergelder verwalten, einige Erfahrungen mit deren Verwaltungsvorgängen sammeln können, was meine Fiktionsphantasie hier beflügelt hat.

**1.1.3.8 Transkriptionstabellenformular** In der Sprach- sowie der Sozialwissenschaft haben sich bestimmte Vereinbarungen zur Transkription von Sprache in Schrift durchgesetzt, die sozusagen in einer ›Sprachnotation‹ aufgegangen sind.<sup>8</sup> Entscheidendes Merkmal ist die Angabe von Zeit in Minuten und Sekunden für das jeweils Gesprochene einer Person *in einer listenförmigen Tabelle* mit den Spaltenfeldern (siehe meine Tabelle 1): Nummerierung (z.B. von Absätzen), Zeit in #Minuten: Sekunden#, Namenskürzel und dem transkribierten Text.<sup>9</sup>

## 2 Mein Schriftverkehr mit der Deutschen Musikverwaltung (Fiktion)

Die drei Briefe des (fiktiven) Schriftverkehrs:

### 2.1 Brief vom 11.11.2017

---

<sup>8</sup> Siehe zu diesem Standard: Gail Jefferson. »Transcription Notion«. In: *Structures of Social Interaction*. Hrsg. von J. Maxwell Atkinson und John Heritage. Structures of Social Interaction. New York: Cambridge University, 1984; Margret Selting u. a. »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)«. In: *Linguistische Berichte* 173 (1998), S. 91–122.

<sup>9</sup> Merke: Musiknotation war im Mittelalter zunächst ausschließlich zur *Transkription* von Kirchengesängen erfunden worden, als deskriptive Musiknotation von Klang, als ›Gesangstranskriptionsschrift‹ ...

Deutsche Musikverwaltung, Postfach 1111, 50011 Köln

Alan Fabian  
Domänenstraße 2  
31141 Hildesheim

Ihr Zeichen  
Mc-2018#11/11

Ihr Schreiben vom  
01.11.2017

Unser Zeichen  
Abt. I

Datum  
11.11.2017

**Ihr Antrag auf einen musikalischen Beitrag  
für das Musikfestival *70 Jahre Musique concrète* (2018)**

Sehr geehrter Herr Fabian,

wir freuen uns, dass Sie für das 2018 im *Zentrum für Medienkunst ZKM* stattfindende Musikfestival *70 Jahre Musique concrète* einen musikalischen Beitrag einreichen möchten. Die von uns ausgewählten Kompositionen werden auf dem vielkanaligen Lautsprechersystem *Klangdom* im dortigen Konzertsaal aufgeführt. Aufgrund der großen Zahl an zu erwartenden Beitragseinreichungen haben wir den Bearbeitungsvorgang stark formalisiert und ein elektronisches Musikantragsformular erstellt, das Sie an Ihrem iPad oder iPhone öffnen und ausfüllen können. Dank dieser Formulierung ist nicht nur sichergestellt, dass die SachbearbeiterInnen der entsprechenden Musikverwaltungsabteilungen Ihren Antrag möglichst schnell bearbeiten können, sondern es ist damit auch ein notwendiges Maß an musikgenrespezifischer Qualitätssicherung der eingereichten *Musique-concrète*-Beiträge gewährleistet. Sie finden das Musikantragsformular mit dem Titel *Antrag Musique concrète* in unserer Musikverwaltungs-Applikation *GarageBand* unter »Meine Songs« (siehe in der Anlage Abb. 1).

Wir haben versucht, in diesem interaktiven Musiktabelleformular das musikproduktionsmediale Setting in PIERRE SCHAEFFERS Studio *Club d'Essai* (später *GRM*) und die zugehörigen Handlungsvorgänge, wie in einem Fernsehfilm-Dokument aus den 1960er Jahren nachgestellt, zu implementieren (siehe dazu die beiden folgenden Bildschirmfotos dieses Filmdokuments). Wenn Sie sich für dieses Film-Dokument interessieren, können Sie es unter folgender URL aufrufen: <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00208/la-naissance-de-la-musique-concrete-et-electro-acoustique.html>



Die Tabelle ist eine Kulturtechnik, die zur Verwaltung von Handlungsaufgaben seit Jahrhunderten, wenn nicht sogar Jahrtausenden gewusst wird. Im Formularwesen ist die Tabelle zentral, da sie diagramm-ikonische Funktionalitäten unmittelbar verständlich macht. Damit Sie verstehen können, was wir mit ›diagramm-ikonischer Funktionalität‹ meinen, zitieren wir an dieser Stelle für Sie aus dem Buch mit dem Titel *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Feld* von MATTHIAS BAUER und CHRISTOPH ERNST (2010):

- »Die Diagrammatik ist eng mit PIERCE' Auffassung verbunden, wie Menschen mit Zeichen denken und handeln. [...] Der Begriff zeichnet eine allgemeine Eigenart des menschlichen Handelns mit Zeichen aus. [...] Diagrammatik [...] erklärt sich aus der Art und Weise, wie mit Zeichen schlussfolgernd gehandelt wird. Eng verzahnt ist die Diagrammatik dabei mit einer kreativen Form der Schlussfolgerung, die PIERCE Abduktion nennt.« (S.40)
- »Ein Ikon bildet nicht einfach ein Objekt ab. Ein Ikon ist vielmehr eine in sich schlüssige Regel, mittels derer man sich ein Bild von einem Objekt machen kann.« (S.43)
- »Das Diagramm wird zum Medium eines sowohl anschaulichen als auch schlussfolgernden Denkens, das sich in der gedanklichen Variation der vom Diagramm aufgezeigten Elemente, Relationen und Proportionen vollzieht. Das Denken interagiert im Diagramm mit einem Medium, das nicht nur betrachtet, sondern handgreiflich manipuliert und geprüft werden kann.« (S.46)
- Und: »Das Diagramm entwirft in der Darstellung eine Hypothese über den Gegenstand, indem es auf andere Wissensbestände zurückgreift.« (S.44)

Der ›Wissensbestand‹ ist für unser *Musique concrète*-Musikformular der bezüglich des Verwaltens mittels Tabellenformularen. So besteht das musikalische Setup, wie das der Film dokumentiert, aus der Kopplung von Notenständer mit Partitur (SCHAEFFER zu den beiden Schallplattenspieler-Spielern: »votre partition est là«), Mischpult, Mischpultspieler, Schallplattenspieler, Schallplattenspieler-Spieler, Schallplatten mit in geschlossene Rillen eingravierten *Musique-concrète*-Klangobjekten. Die durch diese Kopplung bedingten Performance-Möglichkeiten (Klangobjekte abspielen und mischen gemäß Partitur) sowie die Lautstärkeregelung für jedes abspielbare Klangobjekt haben wir in unserem *Musique concrète*-Formular mittels der diagrammatischen Logik der Tabelle erfasst: Jeder Zeile entspricht eine Schallplatte mit geschlossenen Rillen (siehe das Schallplattenspieler-Ikon am Anfang jeder Zeile, in der Anlage Abb. 2) und jede Spalte einer Rille.





Für unser *Musique-concrète*-Antragsformular haben wir die Diagrammatik dieses Tabellenformulars musikmedientechnisch in Funktion gesetzt, d.h., wir haben die *diagrammatische Abduktion*, die die SCHAEFFERSche Musiktabelle ermöglicht, mit einem interaktiv benutzbaren Abspiel-Interface echtzeitlich gemacht: *unsere* Musiktabelle bildet nämlich nicht nur diagramm-ikonisch ab, was erklingt, sondern die Tabelle ist gleichzeitig das Abspiel-Interface, um Klang in Gang zu setzen; die Hand greift in die Tabellenzelle und mit diesem Handgriff erklingt das in die Tabelle Eingetragene – was dabei zum Klingen kommt, wirkt sich auf den nächsten Handgriff aus usw.

Damit Sie verstehen, wie diese Echtzeit-Interaktion vor sich geht, möchten wir Ihnen im Folgenden eine kurze Anleitung zur Nutzung unseres Formulars geben:

1. Öffnen Sie in der App *GarageBand* unter »Meine Songs« das Antragsformular: das Tabellenformular erscheint (siehe in der Anlage Abb. 2)
2. Wählen Sie eine Tabellenzelle aus: es öffnet sich eine Auswahlliste.
3. Wählen Sie »Loops« aus: das Loops-Fenster öffnet sich.
4. Wählen Sie die Liste »Musik«/»Playlist«/»Pierre Schaeffer Samples« aus (siehe in der Anlage Abb. 3).
5. Wählen Sie aus dieser Sound-Samples-Library ein Listenelement (Klangobjekt) aus und ziehen es in die markierte Tabellenzelle. In der Tabellenzelle erscheint die Abbildung einer Wellenform, die ganz wie im gängigen DAW-Musikformular »Audiosequenzer« das von Ihnen ausgewählte SCHAEFFERSche »L'objet sonore« in Klangwellenform darstellt. Wie die geschlossene Schallplattenrinne bei SCHAEFFER ist die Audiosequenzer-Musiktabellenspalteneinteilung »Zeit in Minuten und Sekunden« *kreisförmig* abgebildet – diagramm-ikonisch wird so die Wiederholungstechno-Logik der geschlossenen Rinne abgebildet (siehe in der Anlage Abb. 4).
6. Wenn Sie die Tabellenzelle berühren, starten Sie die Wiedergabe dieses Klangobjekts, die so lange wiederholt wird, bis Sie die Zelle noch einmal berühren. Sie können auch alle Klangobjekte einer Spalte gleichzeitig abspielen, indem Sie jeweils ganz unten in der Spalte das Pfeil-Symbol berühren.
7. Wenn Sie das Klangobjekt nur einmalig abspielen möchten, aktivieren Sie den Editiermodus der Tabelle (siehe das Tabellen-Ikon unten links), wählen Sie die Tabellenzelle, in dem sich das Klangobjekt befindet, an, wählen Sie dann aus der Auswahlliste »Einstellungen« und schalten Sie im Unterformular »Als Loop spielen« aus. Die Abbildung ändert sich entsprechend (siehe in der Anlage Abb. 5).

Wenn Sie das Musiktabellenformular vollständig ausgefüllt haben, füllen Sie mittels des Abspielens der Tabellenzellen und Tabellenspalten die Unterformulartabelle *Spurendarstellung* aus, indem Sie für Ihr Tabellenspiel die rote Formulartaste (mittig oben) »ankreuzen« (touch!). Beenden Sie den Eintragungsvorgang, indem Sie das Formularfeld links daneben »ankreuzen«. Wechseln Sie dann in das Musikformular *Spurendarstellung* (siehe in der Anlage Abb. 6) und übermitteln Sie uns dieses Formular elektronisch: Wählen Sie dazu das Symbol für »Teilen« aus.



**Achtung!** Bitte melden Sie Ihre *Musique concrète*-Komposition bei der Musikverwertungsverwaltung *GEMA* an. Das Formular *Werkanmeldung* steht Ihnen auf der Internetseite der *GEMA* zum Download zur Verfügung. Achten Sie darauf, dass Sie jeweils die genaue Dauer der benutzten SCHAEFFER-Samples, die freundlicherweise von der Archiv-Verwaltung der *Groupe de Recherches Musicales* (<https://inagrm.com/fr>) in Paris kuratiert und für das Musikformular bereitgestellt werden, angeben, damit der Betrag für Ihren Musikrechtekauf ermittelt werden kann.

Damit Sie das Tabellenformular richtig ausfüllen können, haben wir Ihnen eine Anleitung von SCHAEFFER zum richtigen Umgang mit Klangobjekten beigelegt: PIERRE SCHAEFFER, *Musique concrète*, Klett, 1974 (französische Originalausgabe von 1967/1973). Im Folgenden geben wir Ihnen Hinweise, wie Sie die Wichtigsten, darin angeleiteten entscheidenden Merkmale zur Erarbeitung einer *Musique-concrète*-Musik im Formular umsetzen können:

- Die Komposition der Klangobjekte untereinander:

»Bei der Mischung werden zwei oder mehrere Aufnahmen miteinander gemischt; auch erlaubt dieses Verfahren Nebeneinanderstellungen oder Verkettungen von Objekten, bei denen eine Montage zu brutal wirken würde. Mit der Mischung stehen dem Klangforscher Klangkombinationen zur Verfügung, wie er sie sich nur wünschen kann: mehr oder weniger stark sich entwickelnde Verbindungen langanhaltender Klänge, rhythmisierte Abfolgen schlagartiger Klänge, gegenseitige Mischungen ... In der Mischung erprobt der Musiker seine Vorstellungsgabe auf dem Gebiet einer ›konkreten Polyphonie‹. (S.46/47)

In unserem Tabellenformular stellen die Zeilen jeweils Klangobjekt-Kanäle dar, d.h., ganz wie im DAW-Audiosequenzer-Musiktabellenformular ist die Gleichzeitigkeit und Abmischung von Klangobjekten zeilenhaft abgebildet. Was Sie im Formularfeld ›Lautstärke-Regler‹ angeben, hat für die gesamte Tabellenzeile Gültigkeit (siehe in der Anlage Abb. 9). Die Klangsumme aller Zelleneinträge einer Spalte erhalten Sie, wie Ihnen aus gängigen EDV-Tabellenformularen bekannt ist, indem Sie den zugehörigen Spaltenindex in der letzten Zeile der Tabelle anwählen.

- Die Komposition des Klangobjekts in Bezug auf den Klangparameter ›Abspielgeschwindigkeit‹: »I have obtained some quite remarkable transformations by playing a fragment recorded at 78 rpm at 33 rpm. By playing the record at rather less than half speed, everything goes down a bit more than an octave and the tempo slows at the same rate. With this apparently quantitative change there is also a qualitative phenomenon.« (zitiert aus: PIERRE SCHAEFFER, *In Search of a Concrete Music*, 2012, französisches Original 1952, S.14)
  - Wählen Sie in einer leeren Zeile (»+«) eine Tabellenzelle aus.
  - Wählen Sie aus der Auswahlliste ›Instrumente‹: eine Liste von Instrumenten-Presets öffnet sich.
  - wählen Sie aus dieser Musikinstrumenten-Preset-Liste ›Keyboard‹ aus und in der Unterliste dieses Listenelements ›Sampler‹.
  - Wählen Sie das Auswahlfeld ›neues sample‹ an: wählen Sie ›importieren‹ und wählen Sie aus der Playlist ›Pierre Schaeffer Samples‹ ein Listenelement aus: das Sound-Sample wird als Klangwelle dargestellt (siehe in der Anlage Abb. 7).



- Kreuzen Sie das rote Formularfeld (mittig oben) an, warten Sie die dann abgespielten vier Metronomeinzähler ab und wählen Sie aus der Tonhöhenliste (weiße und schwarze Tasten) eine Transpositionstonhöhe aus.
- Wählen Sie das Tabellen-Ikon (links oben) aus: die Musiktabelle öffnet sich und in der Zelle wird das transponierte Sound-Sample in der Tabellenzelle wie gehabt in Klangwellenform abgebildet.
- Die Komposition des Klangobjekts in Bezug auf die ›Abspielrichtung‹: »[D]ie Arbeit mit ›rückläufigen‹ Klängen (die vom Ende zum Anfang gespielt werden) nehmen einen unmittelbaren und tiefgreifenden Einfluß auf den Zeitverlauf der Objekte.« (S.45)

Dazu im Editiermodus die Tabellenzeile anwählen und unter »Einstellungen« das Formularfeld »Umkehren« ankreuzen (siehe in der Anlage Abb.8).

Für das richtige Verständnis der *Musique concrète*-Ästhetik empfehlen wir SCHAEFFERS 1967 veröffentlichte *Gehörbildung des Klangobjekts*: Pierre Schaeffer und Guy Reibel. *Solfège de l'objet sonore*. 3 Audio-CDs mit Booklet. Paris: GRM/INA, 1998-2005.

Wir wünschen Ihnen viel Erfolg beim Ausfüllen unseres *Musique concrète*-Musiktabellen-formulars!

Mit freundlichen Grüßen

Ihre Deutsche Musikverwaltung

Anlage(n): Bildschirmfotos des *Musique concrète*-Antragsformulars



Abb. 1: Der Antrag Musique concrete

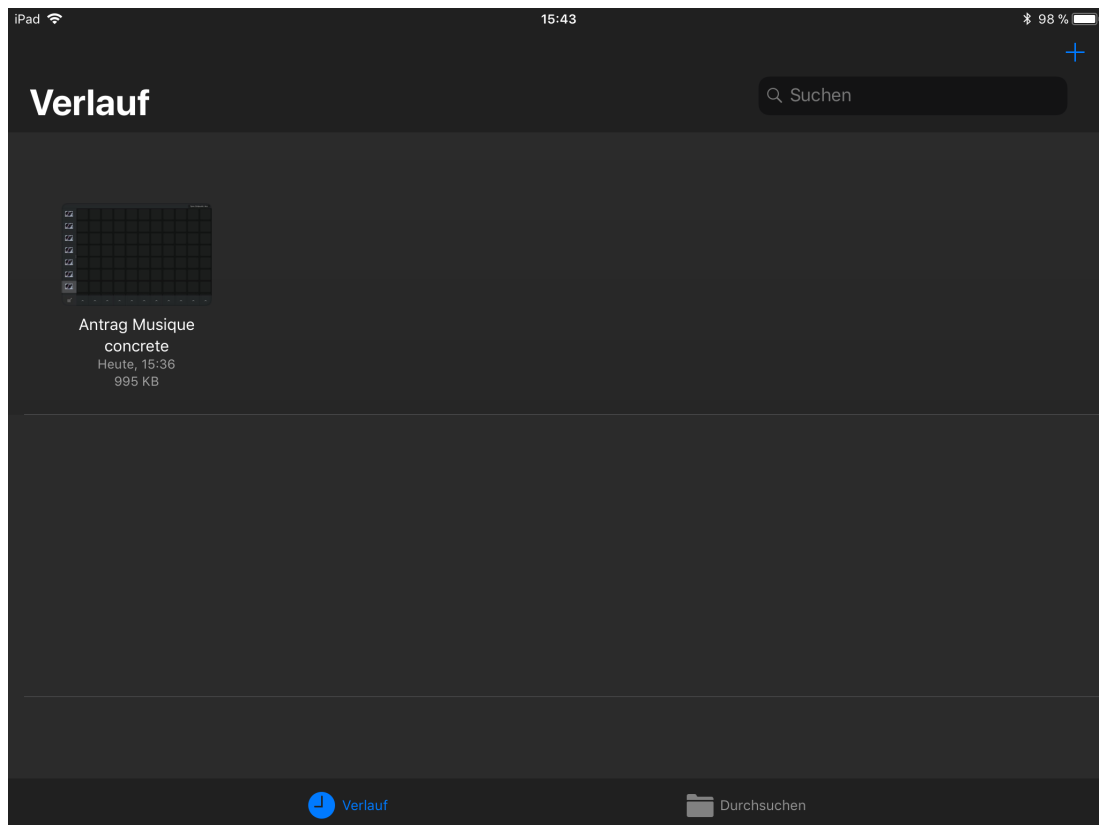


Abb. 2: Das Musiktabelleformular

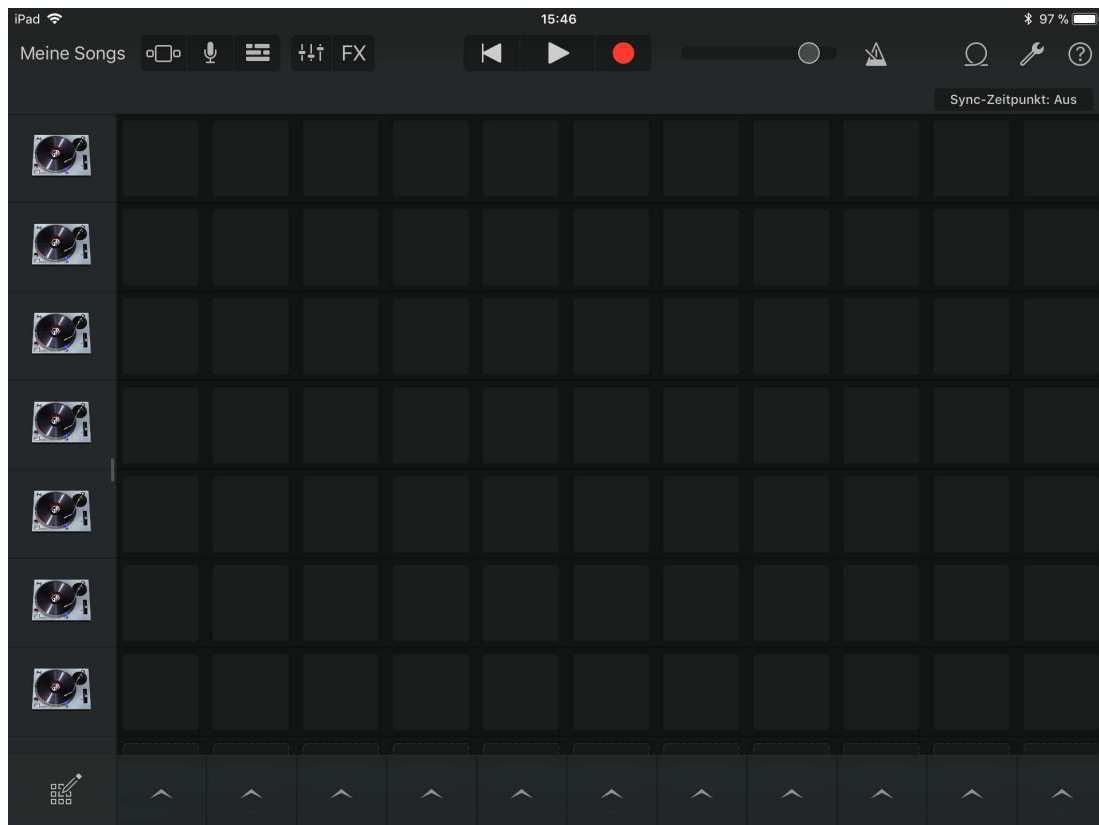




Abb. 3: Die Sound-Samples-Library

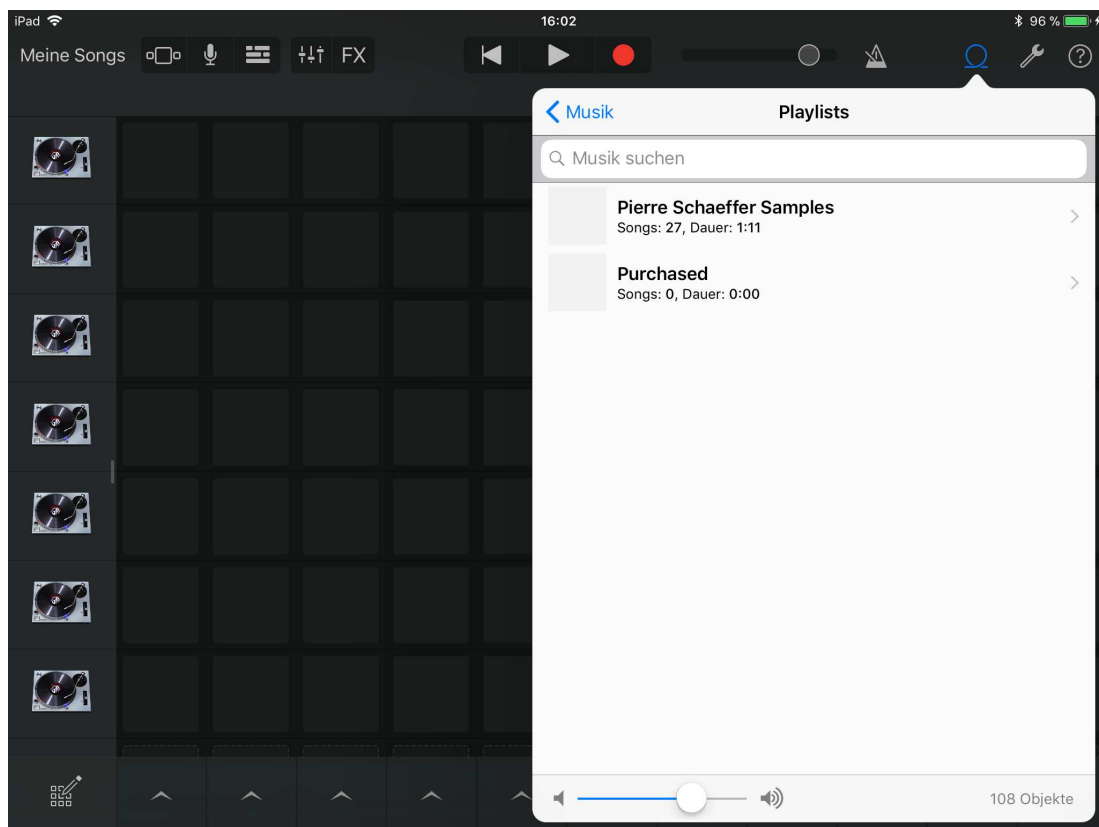


Abb. 4: Die Loop-Darstellung

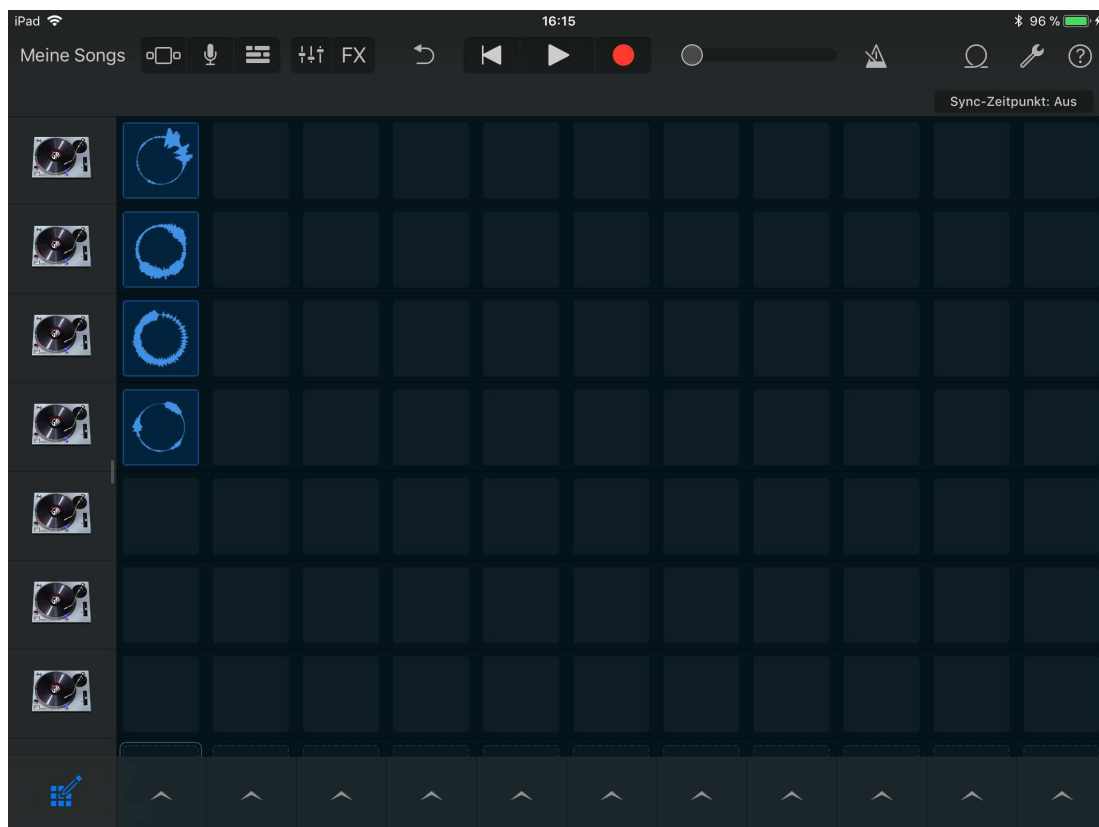




Abb. 5: Den Loop an-/ausschalten

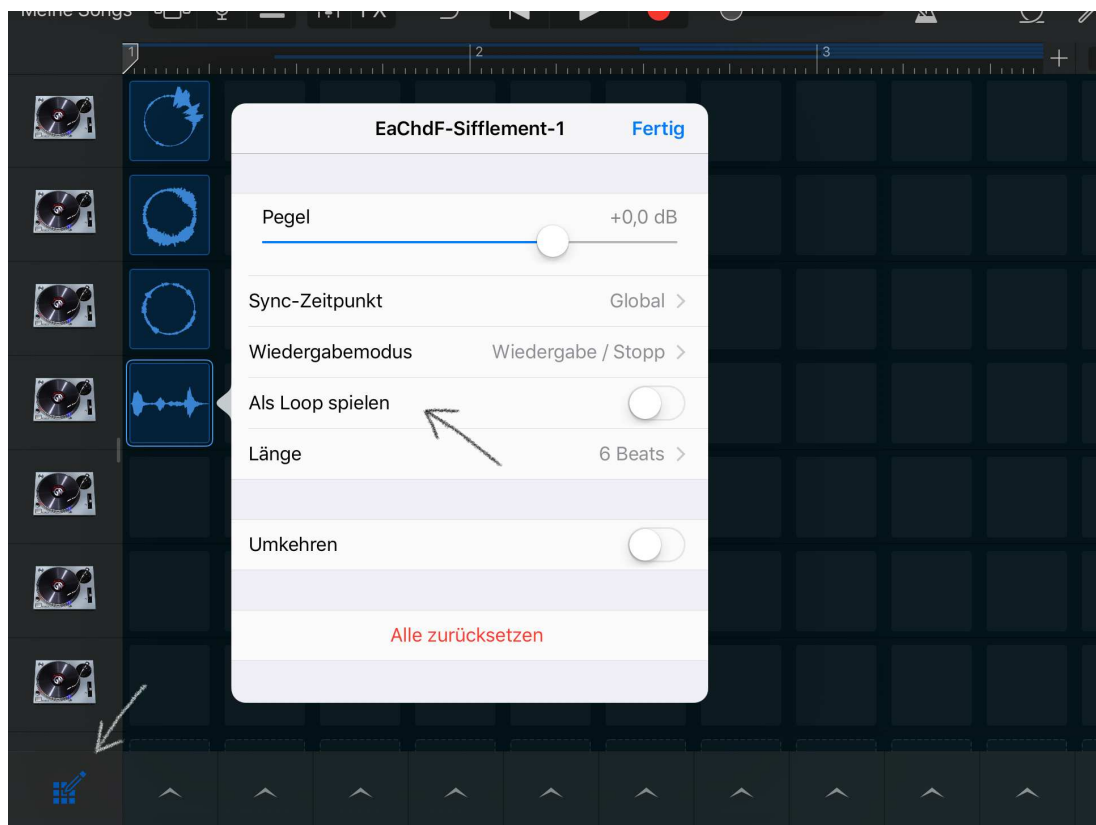


Abb. 6: Die Spurendarstellung

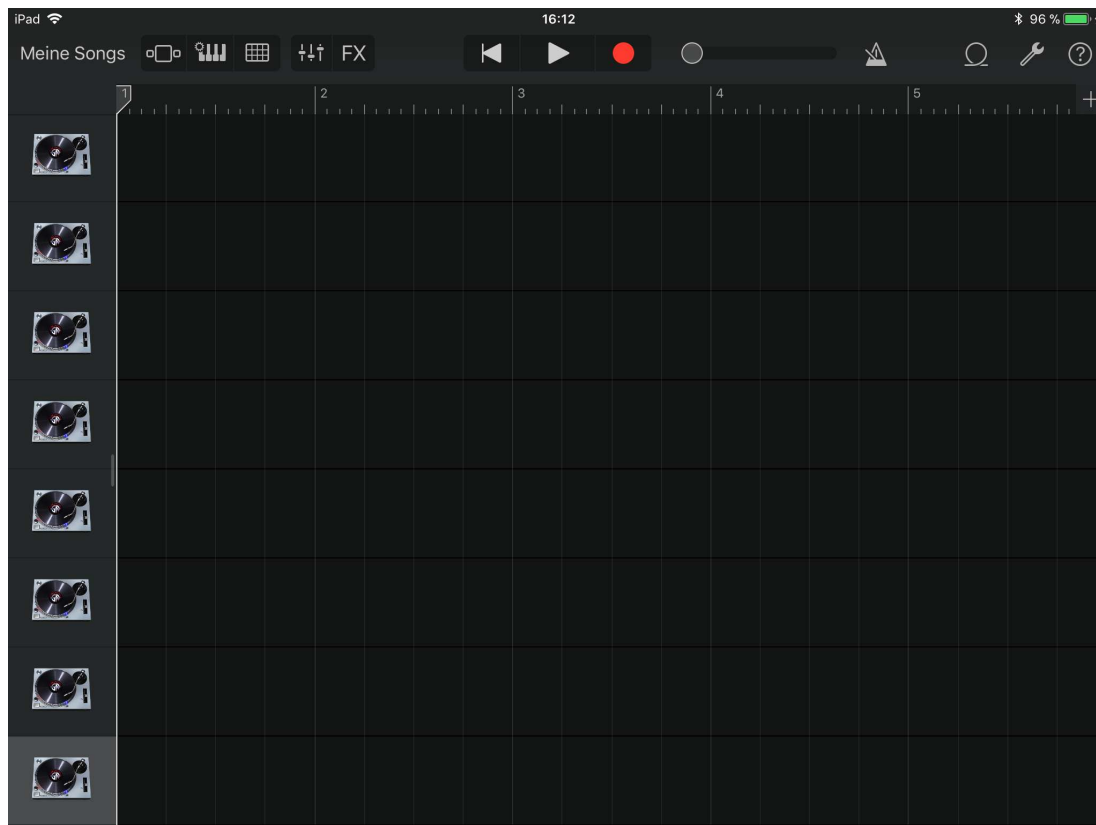




Abb. 7: Die Transposition



Abb. 8: Das Umdrehen

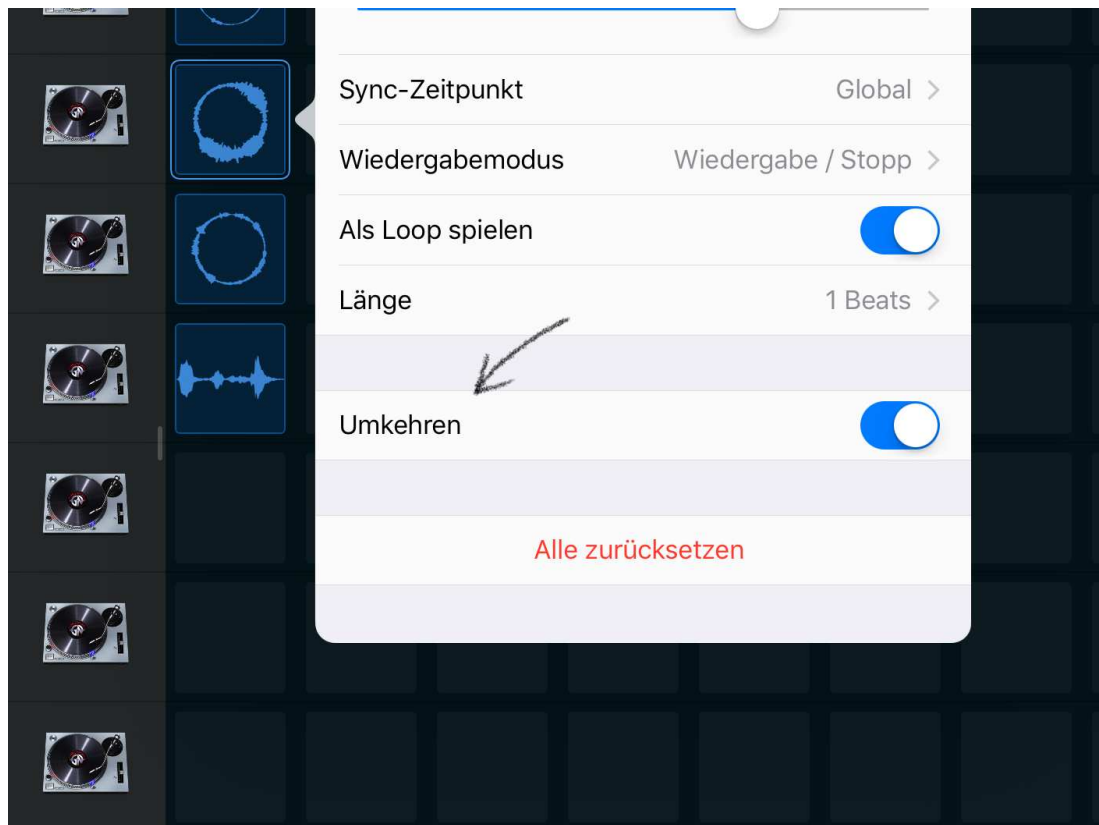
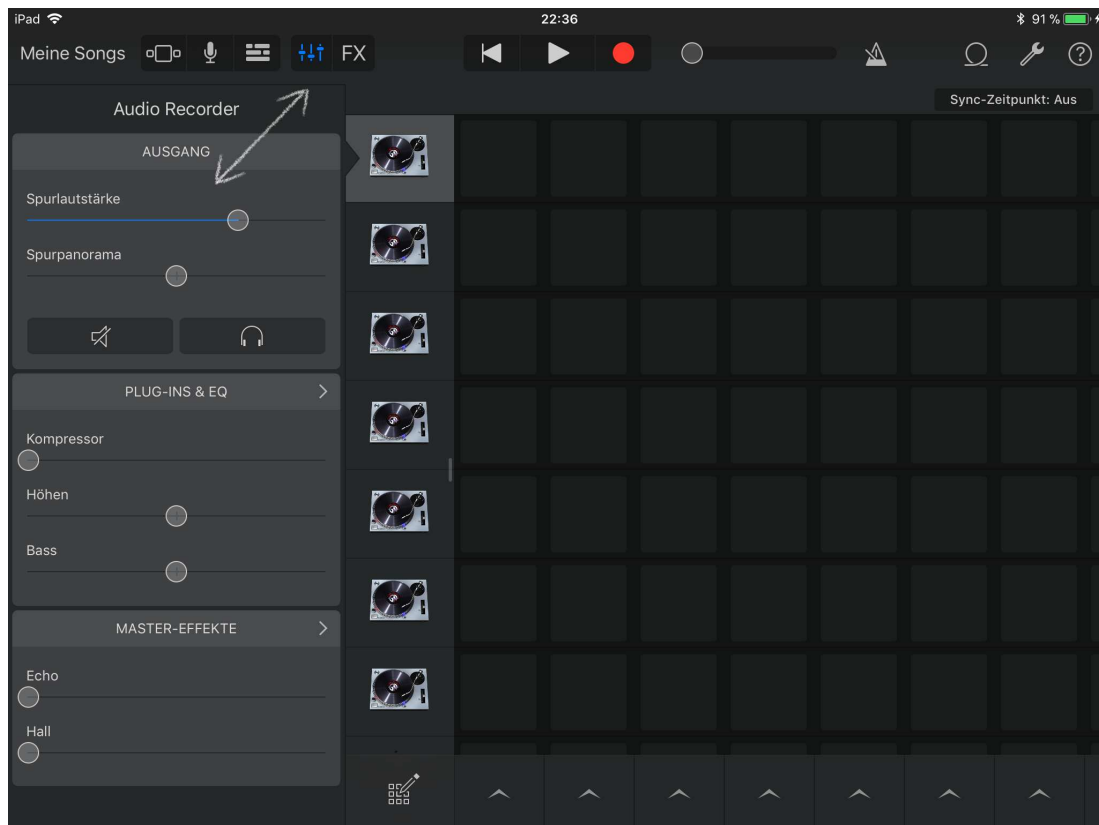




Abb. 9: Die Lautstärkeregler





## **2.2 Brief vom 25.11.2017**

Deutsche Musikverwaltung, Postfach 1111 , 50011 Köln

Alan Fabian  
Domänenstraße 2  
31141 Hildesheim

Ihr Zeichen  
Mc-2018#11/11

Ihr Schreiben vom  
17.11.2017

Unser Zeichen  
Abt. I

Datum  
25.11.2017

### **Eingangsbestätigung**

Sehr geehrter Herr Fabian,

Wir konnten Ihren Antrag nicht bearbeiten, da Sie das Formular an der folgenden Stelle falsch ausgefüllt haben:

- Sie haben ein Sample aus einer falschen Sample-Preset-Liste in die Tabelle eingetragen (»Apple Loops«/»Downtempo Bounce Beat 02«).

Wenn Sie weiterhin Interesse an einer Aufführung einer *Musique concrète*-Komposition im Rahmen unseres Festivals haben, korrigieren Sie dies bitte an der entsprechenden Stelle im Musikformular *Spurendarstellung* und übermitteln Sie uns diese Korrektur wie gehabt in elektronischer Form innerhalb einer Woche nach Erhalt dieses Schreibens.

Mit freundlichen Grüßen

Ihre Deutsche Musikverwaltung

### **2.3 Brief vom 06.12.2017**

Deutsche Musikverwaltung, Postfach 1111, 50011 Köln

---

Alan Fabian  
Domänenstraße 2  
31141 Hildesheim

Ihr Zeichen  
Mc-2018#11/11

Ihr Schreiben vom  
29.11.2017

Unser Zeichen  
Abt. XI

Datum  
06.12.2017

### **Bescheid mit Entscheidungsgründen**

Sehr geehrter Herr Fabian,

Ihren Antrag auf Aufführung einer *Musique concrète*-Komposition anlässlich des Musikfestivals *70 Jahre Musique concrète* lehnen wir hiermit aus folgenden Gründen ab:

Sie haben im Formularauswahlfeld »Sync-Zeitpunkt« (siehe in der Anlage Abb. 1) sowie im Formularfeld »FX«/»Repeater« (siehe in der Anlage Abb. 2) zuviel Gebrauch vom musiknotationellen Notendauernmaß gemacht.

SCHAEFFER unterscheidet »zwei Arten von Musik, von denen die eine mehr abstrakt, die andere mehr konkret wäre«. Wir zitieren SCHAEFFER weiter: »Die beiden musikalischen Haltungen, die abstrakte und die konkrete, lassen sich in exaktem Vergleich einander gegenüberstellen. Wir wenden das Wort ›abstrakt‹ auf die Musik im gewohnten Sinne an, weil sie zuerst eine geistige Schöpfung ist, dann theoretisch notiert wird [...]. Unsere Musik haben wir ›konkret‹ genannt, weil sie auf vorbestehenden, entlehnten Elementen einerlei welchen Materials – seien es Geräusche oder musikalische Klänge – fußt und dann experimentell zusammengesetzt wird aufgrund einer unmittelbaren, nicht-theoretischen Konstruktion, die darauf abzielt, ein kompositorisches Vorhaben ohne Zuhilfenahme der gewohnten Notation [...] zu realisieren«. Nach SCHAEFFERS Musikgenre-Bestimmung der *Musique concrète* hat »das musikalische Objekt an die Stelle der Musiknote« zu treten (PIERRE SCHAEFFER, *Musique concrète*, Klett, 1974, S. 18).



Wir wünschen Ihnen für Ihre weiteren kompositorischen Musikformular-Ausfüllungen viel Erfolg!

Mit freundlichen Grüßen

Ihre Deutsche Musikverwaltung

Anlage(n): Bildschirmfotos der fehlerhaft benutzten Parameter

Abb. 1: Der Sync-Zeitpunkt

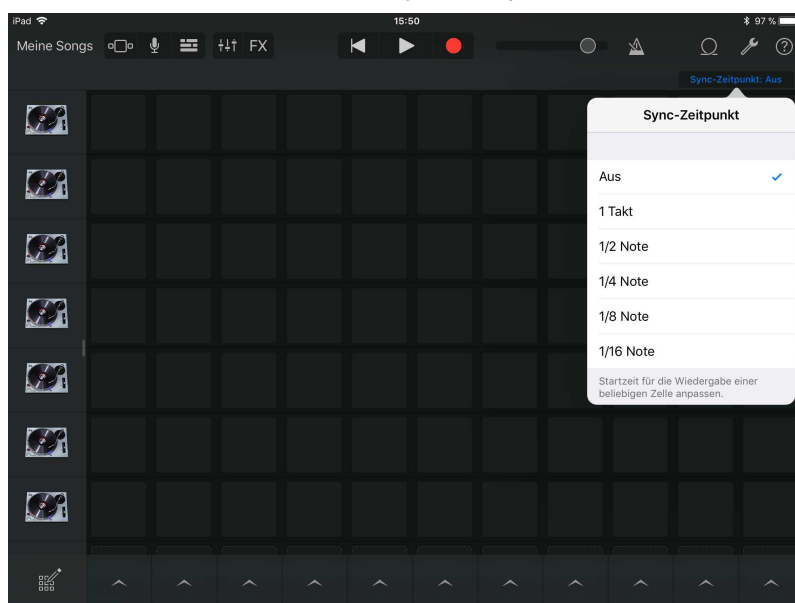
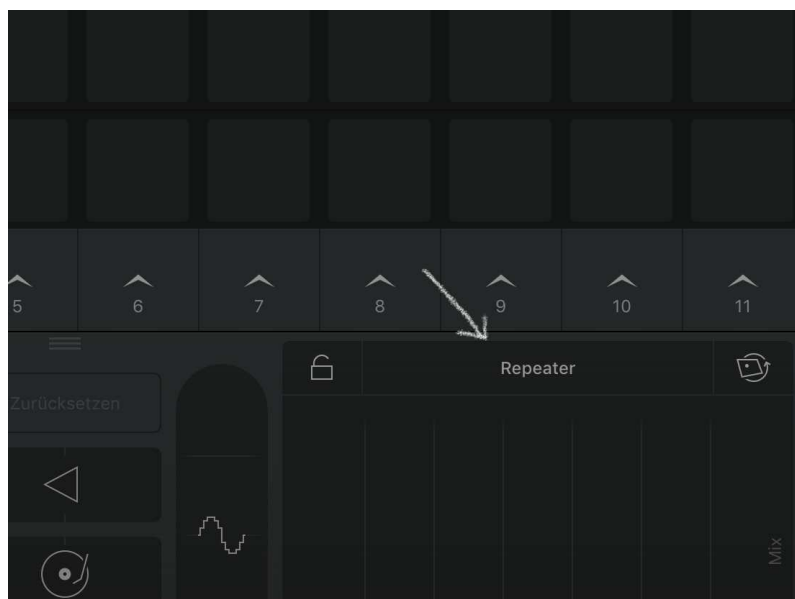


Abb. 2: Die Repeater-Funktion



### 3 Meine Anmerkungen zum Schriftverkehr (Musikkulturwissenschaft)

#### 3.1 Die (fiktive) *Deutsche Musikverwaltung (DMV)* funktioniert wie jede öffentliche Verwaltung, das Musikformular *Live Loops* der Musikapp *GarageBand* wie jedes Formular öffentlicher Verwaltungsinstitutionen

##### 3.1.1 Arbeitsteiligkeit in der (Musik-)Verwaltungsinstitution

In öffentlichen Verwaltungsinstitutionen werden Formulare vom Antrag bis zum Bescheid arbeitsteilig abgehandelt. Eine solche verwaltungstechnische Arbeitsteiligkeit bildet sich in meinem Schriftverkehr mit der *DMV* ab. Ich hätte das *Musique concrète*-Formular formal und musikästhetisch richtig ausfüllen können, habe jedoch genau das nicht getan, um die *Deutsche Musikverwaltung* vorzuführen und so Anhaltspunkte zum Verwaltungsvorgang zu erhalten. Das Schreiben vom 11.11. und 25.11. kommt von einer anderen Abteilung (siehe den jeweiligen Briefkopf: »Abt. I«) als das vom 6.12. (»Abt. XI«). Die beiden Schreiben zeugen von jeweils ganz unterschiedlichen Bearbeitungsvorgängen: In Abteilung I wurde mein Antrag formal auf Vollständigkeit und Richtigkeit hin überprüft, vermutlich um diesen für den darauffolgenden Verwaltungsvorgang »aktenförmig« machen zu können; im Antrag fand der Sachbearbeiter beim Abgleich der Dateinamen mit der vorgegebenen *Musique concrète*-Sound-Library einen Fehler und beschied dies mit seinem Schreiben an mich. Von Abteilung XI wurde das Schreiben vom 6.12. mit der Ablehnung meines Antrags an mich versendet, d.h. die musikästhetische Begutachtung mit Begründungsformulierung der Ablehnung hat z.B. die Abteilung X durchgeführt. Diese Abteilung X ist offensichtlich zuständig für die musikästhetische Begutachtung meines am 17.11. eingereichten Antrags auf eine *Musique concrète*-Komposition, eine Abteilung, die beim *Deutschen Musikrat* im »Projekt/Zeitgenössische Musik« *Konzert des Deutschen Musikrates* als »Jury« bezeichnet wird und vor allem aus »Sachbearbeitern« besteht, die sich im Richtig-Ausfüllen von Musikformularen hervorgetan haben (das sind sozusagen die MAX MUSTERFRAUEN des Musikformulars bzw. »erfolgreiche« KomponistInnen) sowie Funktionäre aus anderen Musikverwaltungsinstitutionen.<sup>10</sup>

##### 3.1.2 Die Interaktionsfunktion des (Musik-)Formulars

Der Briefverkehr lässt die »Interaktionsfunktion« des Musikformulars aufscheinen: ich habe meinen Antrag auf Aufführung eines von mir produzierten *Musique concrète*-Werkes im dafür vorgesehenen Musikformular gestellt, so dass meine musikalische Vision einer *Musique concrète*-Komposition (wie formularfrei kann diese Vision eigentlich sein?) der Verwaltungsverfahrensnorm der *DMV* entspricht; derart normiert ist für die Verwaltung unmissverständlich formuliert, was ich mir unter einem *Musique concrète*-Werk vorstelle, das *GarageBand*-Musikformular ist hier »ein Medium formalisierter Kommunikation zwischen Bürger [*Musique concrète*-Macher/-Komponist] und [Musik-]Verwaltung«<sup>11</sup>. Auf dieser musikformularischen Kommunikationsebene kann die *DMV* sofort Fehler in meiner Musik erkennen (siehe die *DMV*-Schreiben vom 25.11. und 6.12.: Für die Begutachtung lag der *DMV* ausschließlich das von mir ausgefüllte Musikformular *Spurendarstellung* vor, keine Audiodatei!) und bezüglich meines Antrags zu einer »der musikalischen Sache angemessenen« Entscheidung finden. Bei aller »Asymmetrie« der Interaktion von Musikantragsteller und *DMV* – schließlich ist es in meiner Fiktion die *DMV*, die das Formular von *Apple* nach ihren Vorgaben hat gestalten lassen und nicht nach den Vorgaben der Antragsteller (!) – »[würde] [e]ine Betrachtung des Formulars ausschließlich als Medium formaler Kommunikation [...] vernachlässigen, daß es vor allem praktische Interaktion von Verwaltung und Klienten, also wechselseitig verschränktes Handeln ermöglichen soll. Dies setzt gegenseitiges Verstehen voraus.«<sup>12</sup> Dieses »gegenseitige Verstehen« sichert die *DMV* zum einen mit einer Anleitung zum Ausfüllen des Formulars ab. Die Anleitung zum Formular im Sinne von Hinweisen (zumeist als An-

<sup>10</sup> <http://www.zeitgenoessische-musik.de/konzert-des-deutschen-musikrates/gremien.html> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>11</sup> Hans Brinckmann, Klaus Grimmer u. a. *Formulare im Verwaltungsverfahren. Wegbereiter standardisierter Kommunikation*. Darmstadt: STMV, 1986, S. 132.

<sup>12</sup> Ebd.

lage mit Hinweisblatt) ist eine gängige Praxis in der öffentlichen Verwaltung, um die ›Richtigkeit‹ der Angaben des Formularbenutzers zu gewährleisten. Antragsformulare mit falschen Einträgen sind nicht bearbeitbar und werden gegebenenfalls abgelehnt, wie das Schreiben der *DMV* vom 25.11. zeigt. Zum anderen sichert die *DMV* das gegenseitige Verstehen mittels einer Begründung für eben *diese* Ausgestaltung des Musikformulars *Live Loops*, eine Begründung, die von musikmedienwissenschaftlicher Umsichtigkeit zeugt, denn es wird darauf hingewiesen, dass das Musikformular *Live Loops* ein *Musiktabellenformular* im Sinne einer musikmedialen Spieltabelle ist, das diagramm-ikonisch (nach CHARLES SANDERS PEIRCE) die musikmedientechnische Kopplung für SCHAEFFERS Produktion seiner *Cinq études de bruits* abbildet sowie die mit dieser Kopplung medientechnisch bedingten Handlungsvorgänge. Doch ist denn das eigentlich tatsächlich so, dass im besagten Film-Dokument die musikmediale Studiopraxis von *Schaeffers* Schellac-Schallplatten-*Musique concrète* vorgeführt wird?

SCHAEFFER verspricht zu Anfang des Films das, was er 1948 im Studio gemacht hat, nachzustellen, nämlich die Vorführung »eine[r] improvisierte[n] Abmischung, die auf der Technik der geschlossenen Rille, aus der die *Étude pathétique* heraus entstanden ist, basiert« (»Voilà une reconstitution de ce que j'ai fait en 1948, un mixage improvisé basé sur la technique du sillon fermé, il a donné naissance à l'étude pathétique«<sup>13</sup>). Vorgeführt wird hier also angeblich der Produktionsvorgang der *Étude pathétique* mit PIERRE SCHAEFFER als Anleiter und Mischpultspieler sowie den heute festen Größen in der Geschichte der akusmatischen Musik FRANÇOIS BAYLE und GUY REIBEL als ›Schallplattenspieler-Spieler‹. In einer ersten Szene ist SCHAEFFER alleine zu sehen, wie er eine Shellac-Schallplatte mit ›geschlossenen Rillen‹<sup>14</sup> auf den sich drehenden Plattenteller auflegt und die in die geschlossenen Rillen gravierten ›Klangobjekte‹ (Sound-Samples) vorspielt (siehe dazu die beiden Bildschirmfotos des Filmdokuments in Abb. 1). Die ersten beiden Sound-

Abbildung 1: PIERRE SCHAEFFER spielt eine von ihm selbst produzierte Shellac-Schallplatte mit geschlossenen Rillen (von mir gemachtes Bildschirmfoto des besagten Online-Videos)



Samples, die SCHAEFFER vorspielt, haben beide die Länge von 769 Millisekunden (eine Minute geteilt durch 78 Umdrehungen nach Shellac-Standard). Das nächste von ihm vorgespielte Sample jedoch hat eine Länge von über einer Sekunde und das letzte Sample von über zwei Sekunden, was in Bezug auf die geschlossene Rille nur mit einer langsameren Umdrehung des Plattentellers erklärbar ist (bei z.B. 33 RPM wäre der Loop 1818 Millisekunden lang) – was hier jedoch

<sup>13</sup> Transkription zum Filmdokument:  
<http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00208/la-naissance-de-la-musique-concrete-et-electro-acoustique.html>  
 (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>14</sup> ... wie war es SCHAEFFER eigentlich möglich, den Shellac-Rekorder so zu manipulieren, dass das Ende des 769 Millisekunden dauernden Gravurvorgangs millimetergenau (oder sogar genauer) an den Anfang anschließt? Denn nur so kann ausgeschlossen werden, dass 1. die Nadel aus der Rille springt oder 2. ein klangliches Artefakt hörbar ist (»Plopp«). Während meiner Recherche diesbezüglich in den vergangenen Jahren habe ich nur *eine* Beschreibungsandeutung dazu gefunden, die jedoch meine Frage noch nicht bis zuletzt beantwortet: »The loop was continuous, with no audible clicks during the jumps because these were shellac records made with a metal base covered with a soft wax that was marked by a stylus during the recording (these were quite fragile objects).« Daniel Teruggi. »Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition«. In: *Organised Sound* 12.3 (2007), S. 213–231, S. 213.

nicht der Fall ist; damit ist klar, dass das, was im Film zu sehen ist, nicht mit dem, was zu hören ist, übereinstimmt, d.h. die Tonspur mit den Sound-Samples wurde nachträglich mit SCHAEFFERS Auf- und Abbewegungen der Schallplattennadel synchronisiert – und das eben ganz unabhängig von der eigentlichen Medienpraktik, die hier filmisch vorgeführt wird. Dass diese ganze filmische ›Vorführung der Geburt der Musique concrète‹<sup>15</sup> gestellt ist, deutet sich in dieser ersten Filmszene an und setzt sich in der zentralen Szene des Films, der ›improvisierten Abmischung‹ fort: so zeigt eine Gegenüberstellung der Musik in der Filmttonspur mit der *Étude pathétique*, dass die vermeintliche Improvisation nichts anderes ist, als ein ›Playback-Fake‹, d.h. während der Filmaufnahme haben die genannten Studioakteure nur die Plattennadeln und die Mischpultregler zu der im Studio abgespielten originalen *Étude pathétique* zum Schein dazu durchbewegt. Wer sich in die Studioarbeit mit Sound-Samples auf Shellac-Schallplatten hineindenkt, dem ist klar, dass SCHAEFFER so seine *Études* ganz und gar nicht produziert haben kann<sup>16</sup> – zumal er laut seines *Études-de-bruit*-Tagebuchs diese *Étude* im Studio alleine produziert hat: »June 6. [...] On this evening of my departure I can't resist coming in for a final studio session. [...] Then follows an exercise in virtuosity with four potentiometers and the eight switches. Fortune favors fools: *Études no. 5*, called *with sauce pans* (because this study begins and ends with a sequence from a spinning tin can), is done in a few minutes, the time needed to record it.«<sup>17</sup> Den gesamten schriftmedialen Nachlass von SCHAEFFER und damit auch sämtliche Musiknotate verwaltet das *Institut mémoires de l'édition contemporaine IMEC* in Frankreich, das teilte mir auf meine Anfrage hin bei der *INA-GRM* (*Groupe de recherches musicales*), dem ehemals von SCHAEFFER gegründeten Studio,<sup>18</sup> der derzeitige Leiter mit; meine Anfrage dann dort im Archiv ergab, dass von SCHAEFFER zu den *Études de bruits* keinerlei Partiturmateriale hinterlassen wurde, d.h. es steht in Frage, ob es eine Produktionspartitur wie im Film präsentiert jemals gegeben hat und ob SCHAEFFER da nicht eine ›Fake-Partitur‹ in die Filmkamera gehalten hat. So stellt sich mir die Frage, wie denn dann *eigentlich* der Produktionsvorgang zu den *Études* ausgesehen hat und vor allem, warum SCHAEFFER nicht den tatsächlichen Vorgang präsentiert hat.

### 3.1.3 Die Subsumtionsfunktion des (Musik-)Formulars

Die »Qualitätssicherung« (siehe den Brief vom 11.11., Seite 1), die mittels des Musikformulars *Live Loops* »gewährleistet« werden soll, verweist auf die Subsumtionsfunktion des Formulars. Im Schreiben vom 6.12. macht der für mich zuständige Sachbearbeiter darauf aufmerksam, dass der von mir produzierte musikalische ›Sachverhalt‹ ein »zu viel« aufweist, das dieser alleine aufgrund der dem Musikformular zugestandenen Subsumtionsfunktion benennen kann: Der musikalische Sachverhalt, den ich im Musikformular *Live Loops* eingetragen habe und der in der Spurendarstellung (engl. *Tracks View*) dokumentiert ist, nämlich 1. die mehrmalige Benutzung des musiknotationellen Synchronisationszeitpunkts (siehe in der Anlage zum Brief vom 6.12., Abb. 1) sowie 2. die Benutzung des Repeater-Effekts (siehe in der Anlage zum Brief vom 6.12., Abb. 2), kann dem musikästhetischen ›Tatbestand‹ für ein musikalisches Werk der *Musique concrète*, der im Rechtssatz des ›Musikästhetik-Gesetzgebers‹ PIERRE SCHAEFFER formuliert ist, nämlich, dass die *Musique concrète* nicht in der musiknotationellen Taktmaßeinteilung (Ganze, Halbe, Viertelnote etc.) zu erfinden ist, nicht ›subsumiert‹ werden.

<sup>15</sup> »La naissance de la musique concrète et électroacoustique«, so der Titel dieser ›Mediendatei‹ auf der Internetseite der *INA-Online-Mediathek*.

<sup>16</sup> ... die Schallplattenspieler-Nadel in schneller Abfolge jeweils genau an den Anfang der geschlossenen Rille abzusetzen und das, ohne, dass dabei ein »Plopp« entsteht ... oder was ist in dieser mittels Partitur vorgegebenen Abfolge von Sound-Sample-Loops mit den ganzen Mischpulteinstellungen, die für die jeweiligen abzuspielenden Sound-Samples vorzugeben sind, damit eine klanglich harmonische Endabmischung entsteht ...

<sup>17</sup> Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, S. 19. Da frage ich mich doch, wie das, was damals *alleine* möglich gewesen sein soll, schon zu dritt doch ganz offensichtlich nicht möglich ist ...

<sup>18</sup> »Pierre Schaeffer [...] had established the GRM in 1958 (previously it had been called GRMC: Groupe de Recherche de Musique Concrète)« Teruggi, »Technology and musique concrète«, S. 219.



### 3.1.4 Die Organisationsfunktion des (Musik-)Formulars

Die ›Organisationsfunktion‹ des Formulars besteht in verschiedenen Funktionalitäten, von denen eine die der »Arbeitsanweisung« für den Sachbearbeiter ist.<sup>19</sup> Musikbezogen gesagt: das Formular ist die Partitur, nach der sich die Formular-Sachbearbeiter (Musiker) organisieren. So stellt sich das Musikformular *Live Loops* entsprechend als Anweisung für die abzuarbeitenden Verwaltungsvorgänge dar. Was nach dem Öffnen des GUIs zuerst zu tun ist, erschließt sich mit dem abgebildeten Tabellenraster aufgrund des diagrammatischen Tabellen-Imperativs: »befülle meine Zellen!«; der Benutzer berührt eine Zelle mit dem Zeigefinger auf dem iPad, eine Abfrage erscheint und von hier aus erklären sich die folgenden Arbeitsabläufe wie von selbst, d.h. mittels *Auswahllisten* sowie Symbolen, die von Frontpanels verschiedenster Musikmedientechnologien bekannt sind (siehe z.B. die Mischpultregler in der Anlage zum Brief vom 11.11., Abb. 7 oder siehe die CD-Player-Play/-Rec/-Stop/-Skip-Tasten). Erst *nachdem* die Live Loops-Tabelle ausgefüllt ist, kann die Tabelle gespielt (Live Performance) oder im Unterformular ›Spurendarstellung‹ aufgenommen werden (Musikproduktion in Echtzeit, die wiederum in nicht-Echtzeit bearbeitet werden kann) usw. Die ›Bildchen‹ der Touch-Tasten, mit denen die jeweiligen Musiktabellenformulare (*Spurendarstellung*, *Live Loops*) aufgerufen werden können, bilden ikonisch das Tabellenraster und damit den besagten Imperativ ab (als formimmanente Regel), das jedoch in jeweiliger Eigenlogik mit unterschiedlichen formbildenden Regeln, die diagramm-ikonisch abgebildet sind (die Tabelle in *Zeilendarstellung* gegenüber der Tabelle in *Zellendarstellung*): bei den Live Loops ist Gleichzeitigkeit zeilenweise abgebildet (siehe in der Anlage zum Brief vom 11.11., Abb. 4), bei der Spurendarstellung spaltenübergreifend bzw. spaltenweise ausgeschlossen (siehe in der Anlage zum Brief vom 11.11., Abb. 6).<sup>20</sup> Selbstverständlich sind es die Formular-Designer von verwaltenden Institutionen, die solche Aufeinanderfolgen möglicher Arbeitsanweisungen implementieren. Sie geben damit dem Formularbenutzer nach ihren Vorstellungen eine Organisationspraxis vor, die zu einem ganz bestimmten, von ihnen gewollten Ergebnis führt, denn »die arbeitsanleitende Wirkung von Formularen beruht auf den mit ihrer Ausgestaltung und Verwendung vorab definierten Vorstellungen über die angemessene Form und Bearbeitung«<sup>21</sup>; in Analogie am Beispiel der *GarageBand*-App gesagt, sind es die Gestalter von *Apple*, die in den *GarageBand*-Musikformularen eine ganz bestimmte Musikproduktionspraxis implementiert haben, die zu ganz bestimmten musikalischen Ergebnissen führt. Welche Art von Ergebnissen das sein können, darüber klärt die Liste der Beispiel-Presets auf (siehe Abb. 2): (elektro)popmusikalische Genres (»lass dich inspirieren mit Tausenden von Loops aus beliebten Genres wie EDM, Hip-Hop, Indie und mehr«<sup>22</sup>).

### 3.1.5 Die Maskierungsfunktionalität des (Musik-)Formulars

Nach dem ›vollständigen‹ und ›richtigen‹ Ausfüllen des *Musique-concrète*-Antragsformulars *Live Loops*, soll *nicht* das *Live-Loops*-Tabellenformular »elektronisch übermittelt« werden, sondern nur *das* Musikformular, in dem das Ergebnis des Ausfüllens eingetragen ist; und das ist *nicht* zu allererst die Aufnahme im Audiodateiformat, sondern die Abbildung des Ausgefüllten in einem anderen Musiktabellenformular, nämlich im Formular *Spurendarstellung* (siehe die Abb. 6 im Brief vom 11.11.). Dort ist dokumentiert, welche Sound-Samples (siehe die Dateinamen) an welcher Stelle (siehe das Zeitraster) wie lange, in welcher Anzahl, in welcher Ereignisform (als Loop oder nur einmalig abgespielt) und in welcher Synchronizität beim Spiel des Musiktabellenformulars *Live Loops* benutzt wurden sowie weiter das Grundmischungsverhältnis und die benutzen Effekte im zeitlichen Raster. Damit zeigt sich, dass das *Live Loops*-Musikformular – die ›Loops-Abspieltabelle‹ – die *Eingabemaske* ist – verwaltungstechnisch gesagt: ein »Formular auf Glas«<sup>23</sup>, demgegenüber das Spurendarstellungs-Musikformular ein ›Durchschlag‹ des in

<sup>19</sup> Brinckmann, Grimmer u. a., *Formulare im Verwaltungsverfahren. Wegbereiter standardisierter Kommunikation*, S. 161.

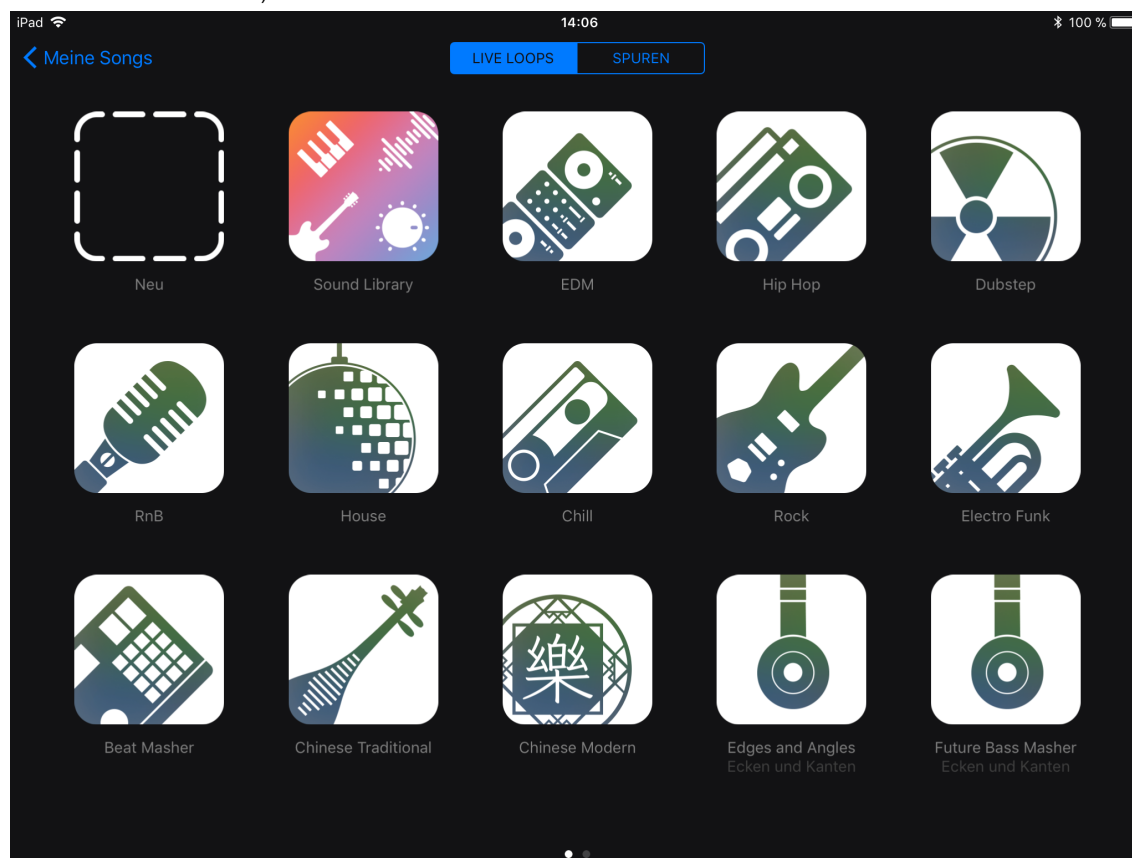
<sup>20</sup> Arndt Brendecke. »Tabellenwerke in der Praxis der frühneuzeitlichen Geschichtsvermittlung«. In: *Autorität der Form – Autorisierungen – Institutionelle Autoritäten*. Hrsg. von Winfried Schulze, Gerhard Regn und Wulf Oesterreicher. Münster, Hamburg, London: Lit, 2003, S. 37–53.

<sup>21</sup> Brinckmann, Grimmer u. a., *Formulare im Verwaltungsverfahren. Wegbereiter standardisierter Kommunikation*, S. 161.

<sup>22</sup> <https://www.apple.com/de/mac/garageband/> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>23</sup> Ebd.

Abbildung 2: Preset-Beispiele (elektro)popmusikalischer Genres in *GarageBand* (von mir gemachtes Bildschirmfoto)



diese Maske Eingeegebenen abbildet. So ist in der Spurendarstellung der performativ in der *Live-Loops*-Spieltabelle produzierte Musikverlauf in allen Einzelheiten protokolliert – wie *ein deskriptives Notat elektroakustischer Musik*, musiknotationell gesagt, als ein *Musiknotat*. Das im Masken-Formular abgebildete Bedeutungsraster für die Persona ›zu verwaltender Antragsteller‹ entfällt im Durchschlag und offenbart da schriftbildlich die Bedeutungsstruktur eines verwaltungstechnischen Befunds, bezogen auf Musikverwaltungstechnik: *die Spurendarstellung eröffnet die Ansicht auf den performativen Echtzeitproduktionsablauf als einen musikästhetischen Befund*.

### 3.2 Meine musikkulturellen Erkenntnisse des Schriftverkehrs sind:

#### 3.2.1 Musikformulare sind Musikmachdinge

Die *Deutsche Musikverwaltung* gibt es nicht, es gibt jedoch den *Deutschen Muskrat*, den ich hier als Beispiel dafür verstanden haben möchte, wie ich mir die *Deutsche Musikverwaltung* vorstelle. Aus diesem Grund habe ich mir das Organigramm des *Deutschen Muskrates* und die Grundsätze des *DMR* genauer angesehen. Das Organigramm des *Deutschen Muskrates*<sup>24</sup> bildet ab, dass ›Projekte‹ und ›Musikpolitik‹ auf *einer* Hierarchieebene von der darüberstehenden ›Mitgliederversammlung‹ (der zentralen Instanz des *DMR*) verhandelt wird, d.h. hier ist eindeutig abgebildet, dass z.B. die Förderung von Projekten von *politischen* Interessen abhängig ist und nicht zuallererst von den Interessen der einzelnen Musikmacher (musikformularische Personae), die beim *DMR* ihre Vorhaben und musikalischen Artefakte in Form von (Musik-)›Projekten‹ zu beantragen haben. Es lässt sich hier kurzschlussartig folgern, dass es dem *DMR* gar nicht um das geht, was ›die Musikkulturschaffenden‹ (politischer Wortlaut) wollen, sondern vielmehr darum, was der *DMR*

<sup>24</sup> <https://www.musikrat.de/organisation/> (zuletzt eingesehen am 21.6.20182018).

will, dass es die ›Musikkulturschaffenden‹ wollen. Oder noch deutlicher gesagt, der *DMR* ist nicht das, was er in einem demokratischen Staat eigentlich zu sein hat, nämlich eine politische Instanz der Interessenvertretung von Musikmachenden, sondern eine sich stark eigenmächtig verhaltende Musikverwaltungsinstitution – ganz im Sinne eines musikkulturellen »Zwangssystems« (»Was man im allgemeinen ›Institution‹ nennt, meint jedes mehr oder weniger aufgezwungene, eingeübte Verhalten. Alles was in einer Gesellschaft als Zwangssystem funktioniert«<sup>25</sup>).

›Musikpolitik‹, was will das sein? Der Begriff ›Musikpolitik‹ ist eine Wortschöpfung des *Deutschen Musikrates* und ist im *Grundsatzprogramm des Deutschen Musikrates: Musikpolitik in der Verantwortung*<sup>26</sup> von 2009/2012 näher bestimmt. Schon der Titel dieses »Grundsatzpapiers« macht kulturwissenschaftlich Denkenden klar, dass es dem *DMR* darum geht, 1. seiner Wortschöpfung mittels des machtpolitisierten Begriffs ›Verantwortung‹ Macht zuzuweisen (wie wir seit KONRAD ADENAUER wissen, »[sind] Macht und Verantwortung [...] untrennbar miteinander verbunden.«<sup>27</sup>), um dann 2. sich zu einer Instanz musikkultureller Macht zu stilisieren, und das in der Maskierung der ›Fürsorge‹ (»zum Erhalt und zur Weiterentwicklung der Musikkultur«<sup>28</sup>). So erklärt sich der *DMR* selbst zu der deutschen Musikverwaltungsinstitution, zu einem ›Musikmachtding‹, das mit Musikmachdingen Gemachtes dazu autorisiert, klanglich in die ›deutsche‹ Welt kommen zu dürfen – oder eben *nicht* dazu autorisiert und somit aus dieser Welt ausschließt (»Zu allen Zeiten jedoch wurde und wird Musik auch genutzt, verwertet, instrumentalisiert und kann selbst Gegenstand von Gruppeninteressen werden«<sup>29</sup> – so z.B. eben genau vom Verfasser dieser Worte, dem *DMR*, der als »Interessengruppe« Musik dazu benutzt, sich selbst zu legitimieren und den eigenen Weiterbestand zu sichern sowie Musik politisch zu instrumentalisieren usw. Für KulturwissenschaftlerInnen ist dieses ›Grundsatzpapier‹ des *DMR* ein Vorzeigebispiel für sämtliche Ideologien, die von den Kulturwissenschaften in den vergangenen Jahrzehnten abgehandelt und für das Wahrsprechen im Musikdiskurs entmachteten wurden (wie z.B. Musik als ideologisches Mittel zur Bildung nationaler Identität: »In der Welt gilt Deutschland als herausragendes Land der Musik«<sup>30</sup> #fremdschäm).

In diesem Machtgefälle verorte ich den folgenden fiktiven Schriftverkehr mit der *Deutschen Musikverwaltung*, ein Schriftverkehr, mit dem ich hier fallbeispielhaft darüber nachdenke, wie Musikverwaltungen 1. sich als Musikmachtding mit jedem vom Musikantragsteller ausgefüllten Formular selbst reproduzieren (»wenn Du was sein willst in der Musikwelt, beantragst Du das im Formular, das ich Dir vorsetze, bei mir – und ermächtigst mich mit Deinem Antrag dazu, Dich zu verwalten!«) und 2. das, was eine bestimmte Musik sein kann, dem Musikmacher vorgeben. Die eigentliche Macht, die hier zum Vorschein kommt, wird nicht von der *Deutschen Musikverwaltung* »besessen«, sondern vielmehr im Musikverwaltungsvollzug heraufbeschworen, denn (FOUCAULT:) »[d]ie Macht wird nicht besessen, sie zieht sich durch die feinsten Risse der Oberfläche des sozialen Feldes gemäß einem System von Relais, Konnexionen, Transmissionen, Distributionen etc. Die Macht wirkt durch kleinste Elemente.«<sup>31</sup>; musikverwaltungsbezogen für das Musikfestival *70 Jahre Musique concrète* umformuliert: »Die [Musik-]Macht wird nicht besessen, sie zieht sich durch die feinsten Risse der Oberfläche des [musikverwalterischen] Feldes gemäß einem System von [Büros/Abteilungen, Fluren, Verwaltungsvorgängen, Formularen] etc. Die [Musik-]Macht wirkt durch kleinste Elemente«, *die sich im Musikformular manifestieren*; musikformularbezogen für die Musikapp *GarageBand* von mir umformuliert: »Die [Musik-]Macht wird nicht besessen, sie zieht sich durch die feinsten [Presets der graphischen Oberflächen der Musikapp *GarageBand*] gemäß einem System von [Kopplungen musikmedientechnischer Schaltstellen, Kanalmixturen, Musikdatenverarbeitungslogistiken] etc. Die [*GarageBand*-Musik-]Macht wirkt durch kleinste Elemente«, wie musiktheoretische Presets (Vorgabe von Tonsystemen von Dur, Moll, Pentatonik etc.), Reg-

<sup>25</sup> Michel Foucault. »Die Macht und die Norm«. In: *Michel Foucault*. Hrsg. von Peter Gente, Heidi Paris und Martin Weinmann. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2001, S. 39–55, S. 125.

<sup>26</sup> [http://www.miz.org/downloads/dokumente/564/dmr\\_grundsatzpapier-musikpolitik.pdf](http://www.miz.org/downloads/dokumente/564/dmr_grundsatzpapier-musikpolitik.pdf) (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>27</sup> 1. Oktober 1956: Begrüßungsansprache beim 4. Kongress des DGB in Hamburg. Zitiert aus: <https://www.konrad-adenauer.de/dokumente/reden/1956-10-01-rede-dgb-kongress> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>28</sup> <https://www.musikrat.de/musikpolitik/> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018), S. 4.

<sup>29</sup> Ebd., S. 5.

<sup>30</sup> Ebd., S. 6.

<sup>31</sup> Ebd., S. 40.

lern zugewiesene Klangbedeutungen (Lautstärke, Effekt etc.), musikmedienapparative sowie musikinstrumentale Logiken und Logistiken (Sampler, Step-Sequencer, Instrumenteninterfaces etc.).

### 3.2.2 Die *GarageBand*-App ist eine musikkulturell wirkmächtige Spiele-App

In öffentlichen Verwaltungen ist EDV-Software (Elektronische Datenverarbeitung) heute längst fundamentaler Bestandteil verwaltungstechnischer Vorgänge. Jede EDV-Software kann aufgrund aller möglichen Ein- und Ausgaben sowie der Arbeitsteiligkeit von Datenverarbeitungsvorgängen für sich wiederum als ein Verwaltungsapparat angesehen werden:<sup>32</sup> die Algorithmen stellen die Sachbearbeitungsabläufe in Büros dar, die implementierten Input-/Output-Kanäle zur Kopplung dieser Algorithmen die Flure und Dienstwege. So gesehen, verwaltet die Musikapp *GarageBand* als Musikverwaltungsapparat Algorithmen und Daten, denen musikalische Bedeutungen zugewiesen sind: Der App-Benutzer stellt im formularischen Eingabe-GUI einen ›Antrag auf Musikklang‹. Hat er alles richtig ausgefüllt, wird der Antrag bewilligt. Die von mir bezüglich der *Deutschen Musikverwaltung* beschriebene Verwaltungsinstanz der musikästhetischen Überprüfung durch Gutachter ist in der App schon formularisch implementiert; der Benutzer kann aufgrund der formularischen Auswahlmöglichkeiten, bestehend aus musiktheoretischen und musikästhetischen Presets (vor allem bezüglich der Sound-Library und der Instrumenten-Interfaces), für die jeweiligen interaktiven GUI-Formularfelder (fast) nur noch musikästhetisch ›Richtiges‹ eintragen; jeder Sound, der als ›Musikverwaltungsbescheid‹ vom Klangverwaltungsapparat ›*GarageBand*‹ ausgegeben wird, ist einem bestimmten Preset-Musikgenre entsprechend Musik; der mit *GarageBand* produzierte Klang ist *Musik* aufgrund der musikformularisch vorgeprägten Musikästhetik usw. Und so kann *Apple* das Versprechen »Mit Live Loops machst du ganz einfach elektronische Musik«<sup>33</sup> halten; wieder musikverwaltungstechnisch gesagt, jeder Antrag auf Musikproduktion kann bewilligt werden.

Die *GarageBand*-App ist so massiv am musikalischen ›Werk‹ (›Song«!), dass diese nicht mehr Produktions-›werkzeug‹ (siehe dazu die ›Tools‹-Ideologie der Musiksoftware-Fanzines, d.h. Magazine für Audiosoftware-Fans wie z.B. *Keyboards*) für kanonisierte Musikgenres sein kann, sondern nur noch ein Musikgenre-*Re*Produktionsautomat, ein ›Musikgenre-replikator‹. Mit jedem Touch in das GUI der App wird das Genre ›Elektropop‹ aktualisiert und damit im musikkulturellen Gedächtnis memoriert, darin besteht die eigentliche Wirkmächtigkeit der App, zumal weltweit auf jedem einzelnen iPhone und auf jedem einzelnen iPad vorinstalliert. Entscheidend dabei ist, dass diese Aktualisierung nicht im musiksozialen Raum von Musikbühnen stattfindet, sondern überall dort, wo Menschen ihr iPhone oder iPad dabei haben (dazu *Apple*: »Die Welt ist deine Bühne.«). Im Sinne eines musikalischen Interface-Designs gesagt: die ›User Experience‹ der App soll gar nicht die des ›professionellen‹ Musiksoftwaretools sein, mit dem sich ›professionelle‹, aufführbare Musik produzieren lässt (kann es auch gar nicht, denn die meisten dafür nötigen Produktionsmöglichkeiten, die in einer Musiksoftware wie z.B. Ableton gegeben sind, gibt es da gar nicht). Vielmehr soll sie das musikalische Performance-›Feeling‹ der Persona ›DJ‹ nachföhlbar machen, damit der User sich so föhlen kann wie ein DJ/Produzent: »mach Musik wie ein DJ, alles mit ein paar Fingertipps«, so der Appell von *Apple* an den User.<sup>34</sup> Die App projiziert das Musikproduktionsstudio als Erlebnisraum, in dem sich das Musikproduktions- und performance-›Feeling‹ nacherleben lässt, und das anhand der Umsetzung eigener »musischer Ideen« (›Mit Live Loops können Sie musische Ideen in Echtzeit wiedergeben, bearbeiten und arrangieren«<sup>35</sup>). Aus diesem Grund unterstelle ich, dass *GarageBand* eine Spiele-App ist, mit der sich der Benutzer selbst in die phantastische Welt der Musikproduktion und -performance entföhrt, archetypische Studio-techniken exploriert (Drum-Sequencer, Mischpult, Synthesizer, Effekte etc.) sowie Performance-praktiken (verschiedene Gitarren spielen, scratchen, ›repeaten‹, ›delayen‹, filtern etc.) mit dem Erfolgserlebnis, dass das Alles ›ganz echt‹ klingt; ganz so, wie derselbe Benutzer sich mit einer anderen Spiele-App z.B. in die Welt der Dinos begibt. Dass sich der Benutzer von *GarageBand*

<sup>32</sup> Vgl. Jon Agar. *The Government Machine. A Revolutionary History of the Computer*. Cambridge Massachusetts: MIT, 2003.

<sup>33</sup> <https://www.apple.com/de/ios/garageband/> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> [https://support.apple.com/kb/PH24856?viewlocale=de\\_DE&locale=de\\_DE](https://support.apple.com/kb/PH24856?viewlocale=de_DE&locale=de_DE) (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

»mit ein paar Fingertipps«<sup>36</sup> in dieser musikmedialen Phantasiewelt zurechtfindet und alles »ganz einfach« ist (»Dank Live Loops ist es jetzt ganz einfach, Musik wie ein DJ oder Produzent elektronischer Musik zu erschaffen. [...] Mit Remix FX kannst du sogar kreative Übergänge wie ein DJ hinzufügen.«<sup>37</sup>), hat mit dem Design von Apps im Allgemeinen zu tun. Da die Touchscreens der Mobile Devices (Mobilgeräte: Android-Smartphones/Tablets und iPhones/iPads) ungleich kleiner als die von Computerbildschirmen sind, können die GUIs von Apps nicht annähernd so kleinteilig gestaltet werden, wie die von Computersoftware. Einfachheit im Sinne von graphischer und damit funktionaler Reduktion ist darum notwendig – selbstverständlich als Programmier-Presets in Software Development Kits formularisch implementiert usw.

### 3.2.3 Musikklangverwaltungsdispositiv

Verwaltung ... Musikverwaltung ... Musikklangverwaltung ... Musikklangverwaltungsdispositiv ... und Schluss!

Der Begriff ›Dispositiv‹ versteht sich hier nach FOUCAULT. So stelle ich zunächst seine Begriffsdefinition kurz vor, um dann klären zu können, was ich mit meiner Wortschöpfung ›Musikklangverwaltungsdispositiv‹ meine und zu welcher musikwissenschaftlichen Erkenntnis diese Dispositiv-Fokussierung für meinen Ansatz des Musikverwaltens im Musikformular führt (Pointe). FOUCAULT weist dem Dispositiv-Begriff drei Grundeigenschaften zu, nämlich, verkürzt gesagt, 1. die, ein »Netz« zu sein, das »Elemente« funktional miteinander verbindet, 2. »Verbindungen« zu spinnen, die die Erscheinungsform und damit die Funktionalitäten der »Elemente« untereinander veränderlich halten und 3. eine »strategische Funktion« zu besitzen, die jeweils zeitgeschichtlich hervorgehoben wird (FOUCAULT: »es hat da einen strategischen Imperativ gegeben, der die Matrix für ein Dispositiv abgab«<sup>38</sup>). Im ›Originalton‹ aus einem Gespräch:

Was ich [...] festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. [...] Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. So kann dieser oder jener Diskurs bald als Programm einer Institution erscheinen, bald im Gegenteil als ein Element, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen und zu maskieren, die ihrerseits stumm bleibt, oder er kann auch als sekundäre Reinterpretation dieser Praktik funktionieren, ihr Zugang zu einem neuen Feld der Rationalität verschaffen. Kurz gesagt gibt es zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können. [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.<sup>39</sup>

Wie aus meinem fiktiven Briefverkehr hervorgeht, verwaltet die *Deutsche Musikverwaltung* das Musikfestival nicht alleine. Die Aufgaben zur Organisation und Durchführung des Festivals sind auf weitere Institutionen verteilt (*Apple* in Kalifornien, *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte GEMA* in München und Berlin, *Groupe de Recherches Musicales INA/GRM* in Paris, *Zentrum für Medienkunst ZKM* in Karlsruhe), die alle wiederum arbeitsteilige Musikverwaltungsinstitutionen sind (zumindest als Entwickler von *GarageBand* ist *Apple* hier eine Musikverwaltungsinstitution). Der gesamte Verwaltungsvorgang zum Musikfestival *70 Jahre Musique concrète* erscheint somit als ein Netz aus miteinander verbundenen musikverwalterischen Instanzen: Die *GEMA* (in Frankreich *SACEM*) verwaltet die Kopierrechte der *SCHAEFFER*-Samples (Dispositiv-Element: »Institution«, »Gesetze«), die im *SCHAEFFER*-Nachlass-Besitz der *INA/GRM* sind (Dispositiv-Element: »Institution«, Archiv); das Musikformular

<sup>36</sup> <https://www.apple.com/de/ios/garageband/> (zuletzt eingesehen am 21.6.2018)

<sup>37</sup> [https://support.apple.com/kb/PH24856?viewlocale=de\\_DE&locale=de\\_DE](https://support.apple.com/kb/PH24856?viewlocale=de_DE&locale=de_DE) (zuletzt eingesehen am 21.6.2018).

<sup>38</sup> Michel Foucault. »Ein Spiel um die Psychoanalyse«. In: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Hrsg. von François Ewald. Berlin: Merve, 1978, S. 118–175, S. 120.

<sup>39</sup> Ebd., S. 119/120.



*Live Loops* (Dispositiv-Element: »administrative Maßnahme«) hat *Apple* (»Institution«) für die *DMV* gestaltet; das *ZKM*, das die musikalischen Aufführungsereignisse verwaltet, stellt mit seiner besonderen Lautsprecherdisposition (*Klangdom*) den Aufführungsort (Dispositiv-Elemente: »Institution«, »architekturelle Einrichtungen«). PIERRE SCHAEFFER sowie seine 2005 in CDs gebrannte *Gehörbildung des Klangobjekts* (siehe den Brief vom 11.11.) gibt die *DMV* als musikästhetische Referenz für die Antragsteller an (Dispositiv-Elemente: »Diskurs«, (klang-)»wissenschaftliche Aussagen«). Die *DMV* bildet die zentrale Entscheidungsinstanz (Dispositiv-Element: »reglementierende Entscheidungen«). Der »strategische Imperativ«, den ich aus dieser Vernetzung herauslese, ist der der Notwendigkeit, SCHAEFFERS *Musique concrète* im musikalischen Kanon als »Spielart der Kunstmusik« zu rechtfertigen (FOUCAULT: »eine Praktik zu rechtfertigen und zu maskieren«), im musikkulturellen Gedächtnis zu memorieren. Kulturwissenschaftlich gesagt, sind Jubiläen nichts anderes als die Aktualisierung eines zum Ereignis Stilisierten, mittels Maskierung in Gestalt der »Ehrung« idealisiert. So wird dem 70jährigen Jubiläum der *Musique concrète* die Maske der Ehrung aufgesetzt, um die musikmachtpolitische Kanonisierung möglichst unkenntlich zu machen. Doch ist dies immer noch nur die »idealisierte Vorderseite« des »strategischen Imperativs«, denn praktisch geht es auf der »Hinterseite« darum, das Weiterbestehen der beteiligten Institutionen abzusichern: nur wer gebraucht wird, wird nicht abgeschafft! Tatsächlich sind alle am *Musique-concrète*-Festival beteiligten Institutionen nichts als Formen der Institutionalisierung von musikästhetischen Diskursen und den daraus hervorgegangen Artefakten wie z.B. der *Musique concrète*. Wenn weder diese Diskurse noch die zugehörigen Artefakte im Umlauf sind, werden die Institutionen obsolet. Der strategische Imperativ, der genau dieses Netz hervorgerufen hat, kann darum nur lauten: *Selbsterhaltsicherung bei gleichzeitiger Machterhaltsicherung der beteiligten Institutionen mittels Kanonisierung eines bestimmten musikästhetischen Diskurses*. Je nach Strategie können die Elemente auch ganz anders funktional miteinander verbunden sein. So kann – im Folgenden fiktiv weitergesponnen – z.B. die INA/GRM die zentrale Musikverwaltungsinstanz für das *Musique concrète*-Festival sein und damit nicht mehr Archiv, sondern (FOUCAULT:) »das Programm [dieser] Institution«; die *Musique concrète* als musikästhetischer Diskurs kann z.B. gründungsgeschichtliches Archiv musikmedientechnischer Praktiken des Hip Hop-Genres sein (Sampling) (FOUCAULT: »als sekundäre Reinterpretation dieser Praktik«); der *Klangdom* des *ZKM* kann ein diskursiver Gegenstand im technischen Diskurs zur Mehrkanal-Implementierung bei *Apple* für die App *GarageBand* sein usw. So besehen, weist mein mit dem fiktiven Schriftverkehr gesponnenes Klangverwaltungs-Netz aus Klangverwaltungs-Elementen (Musik(klang)verwaltungsinstanzen) alle drei Merkmale eines Dispositivs nach FOUCAULT auf, ein Dispositiv, das, wie gezeigt, ein musikverwaltungstechnisches ist, und das ich darum »Musikklangverwaltungsdispositiv« nenne.<sup>40</sup>

Die Elemente des Dispositivs stehen in einem »Kräfteverhältnis« zueinander, das je nach zu verfolgender Strategie in einem »Spiel der Macht« auszuhandeln ist. Eine weitere Eigenschaft des Dispositivs besteht für FOUCAULT darin, dass die »Strategien von Kräfteverhältnissen [...] Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden«;<sup>41</sup> darin begreift er das Dispositiv als »ein[en] sehr viel allgemeinere[n] Fall der Episteme«.<sup>42</sup>

Das Dispositiv ist also immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, immer aber auch der Begrenzung oder besser gesagt: an Grenzen des Wissens gebunden, die daraus hervorgehen, es gleichwohl aber auch bedingen. Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.<sup>43</sup>

Der »Typ von Wissen«, der im von mir vorgestellten Musikklangverwaltungsdispositiv gestützt wird, ist der vom Wissen darüber, was die diskursiven Praktiken sind, mittels derer sich Musik

<sup>40</sup> Ich nehme sozusagen ROLF GROSSMANNs Aufruf an die Musikwissenschaft von vor 10 Jahren an, »[d]as Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell« nutzbar zu machen, indem ich den Begriff »Musikklangverwaltungsdispositiv« einführe und damit meinen musikmedienwissenschaftlichen Ansatz der Musikverwaltung und des Musikformulars mit Musikklanglichem zusammengedacht haben möchte. Rolf Großmann. »Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell«. In: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 74 (2008), S. 6–9, S. 6.

<sup>41</sup> Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, S. 123.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

im Allgemeinen sowie bezüglich einer musikalischen »Kunst fixierter Klänge«<sup>44</sup> (*Musique concrète*) aussagefunktional formieren lässt – idealisiert gesagt: 1. (implizit) *wann*, d.h. unter welchen diskurspraktischen Bedingungen *Musik ist*, und 2. (explizit) *wann diese Musik eine Musique concrète ist*; zugleich ist es genau *dieser* »Typ von Wissen«, der, wie von mir gezeigt, genau *dieses* Musikklangverwaltungsdispositiv stützt. Verwaltungstechnisch gemäß Subsumtionsfunktion des Formulars gesagt: Sachverhalt und Tatbestand stützen sich gegenseitig, und das vor dem Hintergrund der Tatsache, dass in ein Formular nur solche Information eingetragen werden kann, die formularisch als Weltwissen kategorisiert ist. *Aus diesem Grund kann das beschriebene Verwaltungsdispositiv in ideologischer Maskierung der musikgeschichtlichen Fürsorge um Musique concrète nur (von Musik) Wissen, was es als (Musik-)Wissen verwaltet* – (fiktiv, ohne weitere Beispiele) in Bezug auf meinen musikkulturwissenschaftlichen Ansatz der Musikklangverwaltung und des Musikformulars ganz stark verallgemeinernd versucht zu formulieren: 1. Musikverwaltungen sind die Bedingung *für* Musikwissen und sind zugleich *von* Musikwissen bedingt, 2. *Musikformulare sind die Materialitäten, in denen sich Musikklangverwaltungsdispositive abbilden* – wie mit meinem fiktiven Schriftverkehr anhand des *Live Loops*-Musikformulars beschrieben. Und damit komme ich zur eigentlichen Pointe des Ganzen, die ich – kurzgeschlossen – genauso verallgemeinernd formuliere: *Wer Musikepisteme sucht, findet diese mittels der Analyse von Musikformularen im Sinne einer Beschreibung von Musikklangverwaltungsdispositiven*.

---

<sup>44</sup> Michel Chion. *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique Concrètement*. Berlin: Merve, 2010 (französische Erstausgabe 1991).

## Literatur

- Agar, Jon. *The Government Machine. A Revolutionary History of the Computer*. Cambridge Massachusetts: MIT, 2003.
- Brendecke, Arndt. »Tabellenwerke in der Praxis der frühneuzeitlichen Geschichtsvermittlung«. In: *Autorität der Form – Autorisierungen – Institutionelle Autoritäten*. Hrsg. von Winfried Schulze, Gerhard Regn und Wulf Oesterreicher. Münster, Hamburg, London: Lit, 2003, S. 37–53.
- Brinckmann, Hans, Klaus Grimmer u. a. *Formulare im Verwaltungsverfahren. Wegbereiter standardisierter Kommunikation*. Darmstadt: STMV, 1986.
- Chion, Michel. *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique Concrète*. Berlin: Merve, 2010 (französische Erstausgabe 1991).
- Fabian, Alan. »Musik(tabellen)formulare || Musik | Tabellen | Formulare in der Musik(klang)verwaltung || Musik | Klang | Verwaltung. Musiknotation, Audiotechnik, Musiksoftware«. In: *Musikformulare und Presets. Musikkulturalisierung und Technik/Technologie*. Hrsg. von Alan Fabian und Johannes Ismaiel-Wendt. (Open Access). Hildesheim: Universität Hildesheim, Olms, 2018, S. 6–25, 85–117.
- Foucault, Michel. »Die Macht und die Norm«. In: *Michel Foucault*. Hrsg. von Peter Gente, Heidi Paris und Martin Weinmann. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2001, S. 39–55.
- »Ein Spiel um die Psychoanalyse«. In: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Hrsg. von François Ewald. Berlin: Merve, 1978, S. 118–175.
- Großmann, Rolf. »Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell«. In: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 74 (2008), S. 6–9.
- Ismaiel-Wendt, Johannes. *post\_PRESETS*. Hildesheim: Universität Hildesheim, Olms, 2016.
- »Session im Formular. Über Liveness und Improvisation, Verwaltungsakte, panoptische Tabellen, wohltemperierte Audiofiles, Musik-Fertigkeiten und also auch Ableton Live«. In: *post\_PRESETS*. Hrsg. von Johannes Ismaiel-Wendt. Hildesheim: Universität Hildesheim, Olms, 2016.
- Jefferson, Gail. »Transcription Notion«. In: *Structures of Social Interaction*. Hrsg. von J. Maxwell Atkinson und John Heritage. Structures of Social Interaction. New York: Cambridge University, 1984.
- Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*. Übersetzung der französischen Originalveröffentlichung: *A la recherche d'une musique concrète* (1952). Berkeley, Los Angeles, London: University of California, 2012.
- Selting, Margret u. a. »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)«. In: *Linguistische Berichte* 173 (1998), S. 91–122.
- Teruggi, Daniel. »Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition«. In: *Organised Sound* 12.3 (2007), S. 213–231.